Música de la Europa del Este en el siglo XVII
Eastern European Music of the XVIIth century
Musica Polonica
In Stil Moderno
cantus

Musica Polonica

Música de la Europa del Este en el siglo XVII

Eastern European music of the XVIIth century

1	Giovanni Battista Buonamente: Canzona a 5 (tutti)	3:13
2	Marcin Mielczewski: Canzon II (2 vl, 1tb, org)	4:17
3	Vincent Jelich: O pretiosum (3 tb, org)	2:55
4	Marcin Mielczewski: Canzon I (2 vl, org)	9:29
5	Andrzej Rohaczewski: Canzon a 4 (org)	2:00
6	Adam Jarzębski: Canzon III (2 vl, 2 tb, org)	3:26
7	Daniel Speer: Sonata (1687) (3 tb, org)	2:52
8	Daniel Speer: Sonata ((1685) (tutti)	3:01
9	Stanisław Sylwester Szarzyński: Sonata (2 vl, org)	6:15
10	Vincent Jelich: Domine Deus meus (3 tb, org)	3:03
11	Giovanni Battista Buonamente: Sonata a 5 (tutti)	2:21
12	Tarquinio Merula: Capriccio cromatico (org)	3:49
13	Adam Jarzębski: Sonata Chromatica (2 vl, 1tb, org)	4:09
14	Vincent Jelich: Domine dominus (vl, 3 tb, org)	2:58
15	Anónimo: Duma (3 tb, org)	1:53
16	Adam Jarzębski: Concerto primo (vl, tb, org)	2:45
17	Daniel Speer: Sonata (1687) (3 tb, org)	3:08
18	Daniel Speer: Sonata (1688) (tutti)	3:39

Duración total/total time: 65:25

In Stil Moderno

Mimi Mitchell, violín barroco/baroque violin
(anónimo italiano/anonymous Italian maker, ca 1600)

Heidi Erbrich, violín barroco/baroque violin
(Rowland Ross, Cowplain, 1991, según/after Amati)

Timothy Dowling, trombón contralto y tenor/ alto & tenor trombone
(trombón contralto/alto trombone H. Glassl, Nauheim, 1990; trombón tenor/tenor trombone Meinl & Lauber, Geretsried, 1976, según/after Antoni Drewelwecz, ca. 1595)

Cas Gevers, trombón tenor/tenor trombone
(Geert Jan van der Heide, Putten, 1993, según/after Sebastian Hainlein, 1630)

Vincent Rombouts, trombón bajo/bass trombone
(Geert Jan van der Heide, Putten, 1993, según/after Sebastian Hainlein, 1630)

Stephen Taylor, órgano de cámara/ chamber organ
(Roelof Kuik, Harderwijk, 1994)

Grabación/recording location: Walloon Church, Amsterdam
Fecha/recording date: 3-5 Julio/July 1995
Toma de sonido y edición digital/Engineering and editing: Hein de Visser
Dirección musical/Recording producer: Hein de Visser
Asistente de sonido/Assistant engineer: Jakko van der Heijden
Producción ejecutiva/Executive producers: José Carlos Cabello, Antonio Palomares.
Portada/cover: Bartolomeus Ströbl (1591-1642), La degollación de San Juan Bautista (detalle/detail); Museo del Prado, Madrid. Reservados todos los derechos
All rights reserved.
Diseño gráfico: IDIS Design. Tel. + 34 1 533 28 38. Madrid
Made in Spain.

In Stil Moderno

El grupo **In Stil Moderno** toma su nombre de la práctica compositiva que apareció en la Italia del siglo XVII de la mano de figuras como Giulio Caccini y Claudio Monteverdi. El *stile moderno* naturalmente implica un contraste con el *stile antico*. Monteverdi utilizó originariamente los términos *prima prattica* y *seconda prattica* para marcar las diferencias entre el antiguo estilo renacentista flamenco, en el que las consideraciones musicales eran más importantes que el texto, y el estilo moderno, en el que el texto era el punto de partida. Durante el siglo XVII coexistieron tanto el *stile antico* como el *stile moderno*, y sería incorrecto pensar que el nuevo estilo reemplazó enteramente a la antigua práctica compositiva.

El *stile antico* alcanzó su apoteosis en el siglo XVI mediante la polifonía de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Su estilo se caracterizaba por la fluidez de las texturas, en las que las voces individuales parecen seguir su propio camino, si bien formando parte de un conjunto de belleza casi abstracta.

En el *stile moderno* las voces individuales se basan más en la armonía, aparentemente a costa de su perfil melódico, y además presenta no sólo pasajes polifónicos, sino también secciones homofónicas. La organización armónica, mucho más evidente que en la polifonía de Palestrina, determina con más fuerza que en el *stile antico* el curso de las distintas voces.

No sorprende demasiado por tanto que el inicio del siglo XVII marcase la era del *basso continuo*, literalmente un bajo continuo que daba unidad a los más diversos pasajes a solo o *tutti*. Basándose en este bajo continuo el *stile moderno* conocería el desarrollo de un estilo instrumental independiente, cuyos dos aspectos más importantes serían los pasajes virtuosísticos y una escritura mucho más idiomática, esto es, mucho más adaptada a cada tipo de instrumento en concreto. Además de las incontables composiciones escritas para voces e instrumentos, apareció también un vasto repertorio puramente instrumental, incluyendo obras para violines y trombones.

En contraste con la naturaleza relativamente abstracta de, en particular, la música vocal sacra del Renacimiento, la primera música barroca se basó sobre todo en la expresión de las emociones. Este desarrollo, ya prefigurado en las obras de los madrigalistas del siglo XVI, se reflejó en el nacimiento de la ópera. Esta misma expresividad del primer barroco se da también en las composiciones de la Europa del Este incluidas en este disco compacto.

En el curso del siglo XVII el nuevo estilo italiano se diseminó rápidamente por toda Europa, gracias a los intensos contactos culturales entre los distintos países. Los músicos italianos viajaron al extranjero con sus patronos, o bien obtuvieron puestos en cortes y establecimientos eclesiásticos de toda Europa. Giovanni Battista Buonamente y Antonio Bertali trabajaron para la Corte Imperial de Viena, mientras que Tarquinio Merula y Giovanni Francesco Anerio desempeñaron varios cargos en la corte del rey polaco Segismundo III en Varsovia. Por otro lado, muchos músicos, entre ellos Adam Jarzębski y Heinrich Schütz, visitaron Italia para conocer de primera mano la nueva música que comenzaba a hacerse entonces, y además por toda Europa se publicaron colecciones de música italiana.

Antecedentes políticos

La antítesis entre Reforma y Contrarreforma y las luchas de poder entre las diferentes clases fueron dos importantes factores que influyeron en el desarrollo de la sociedad del siglo XVII. El Concilio de Trento (1545-1563) sirvió para fortalecer el espíritu contrarreformista en la Iglesia Católica. Los Papas se aliaron con los políticos para recuperar territorio perdido y se estableció un tratado con parte de la Iglesia de la Europa del Este (Unión de Brest, 1596). El catolicismo comenzó a perseguir al protestantismo de manera aún más fanática.

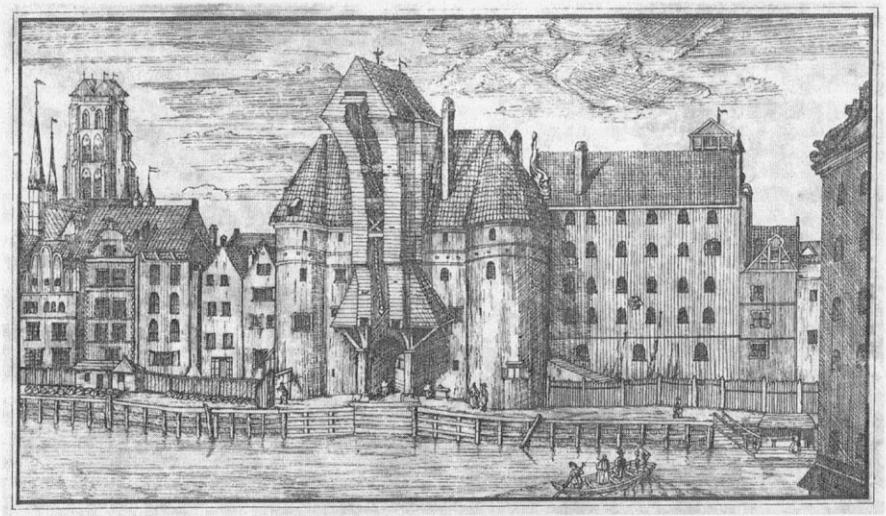
Al mismo tiempo, el siglo XVII se caracterizó por la lucha por el poder político entre reyes y nobles, conflicto al que se iría uniendo una emergente burguesía urbana. En general, las monarquías salieron fortalecidas de las guerras, tanto las guerras civiles como los conflictos religiosos. Muchas de las coronas consiguieron independizarse relativamente de la nobleza y de otras amenazas. Aunque durante el siglo XVII se conocieron diversas formas políticas, desde mitad de siglo el absolutismo se convirtió en la predominante en Europa, siguiendo un camino que en los distintos países dependería del equilibrio de fuerzas existente en el reparto del poder.

En Alemania, un país destrozado por la Guerra de los Treinta Años, los dirigentes de los distintos principados finalmente triunfaron sobre el gobierno central imperial, quedando así reducido a un confederación de estados, inferior política y militarmente.

Las tensiones religiosas y el auge de la dinastía de los Habsburgo fueron los dos factores más determinantes que influyeron en la cultura musical de Austria-Bohemia. Tras un período de relativa tolerancia, la Contrarreforma se hizo más fuerte desde la segunda mitad del siglo XVI. Hacia 1620 se volvió mucho más agresiva, intentando formar una unión religiosa católica bajo los Habsburgo. Después de la inestabilidad política y religiosa que siguió a la Guerra de los Treinta Años, el territorio de los Habsburgo se convirtió en el centro de la Contrarreforma. La Paz de Westfalia (1648) dio a la dinastía de los Habsburgo el poder definitivo sobre Austria y Bohemia.

Bohemia, que había sufrido un declive económico, social y cultural durante la Guerra de los Treinta Años, fue anexionada (como provincia fronteriza) por los estados de los Habsburgo. La guerra y el declive de la vida económica y cultural rompió muchos de sus lazos con los otros países europeos. El traslado de la Corte Imperial, y con él el de la corte real bohemia, de Praga a Viena en 1612 provocó una emigración permanente de artistas bohemios.

En Polonia y Lituania los diferentes grupos políticos demostraron ser más fuertes que la monarquía, y el absolutismo no consiguió imponerse. En Hungría, la monarquía también tuvo que tolerar compromisos con otras clases sociales. Tanto en Polonia y Lituania como en Hungría, que estaban sometidas a la presión de las agresiones territoriales de los países vecinos, y a la supresión del campesinado, había surgido una nobleza muy poderosa, capaz de oponerse al rey y eliminar así la posibilidad de una sola fuente de poder.



Gdańsk, siglo XVII/XVIIth century

Los compositores

Giovanni Battista Buonamente (Mantua, finales del s. XVI-Asís, 1642)
Buonamente fue un compositor, maestro de coro, violinista y cantante italiano. Miembro de la orden franciscana, no se puede asegurar que trabajara con Monteverdi en la corte de los Gonzaga en Mantua, o si fue a Viena con la princesa Eleonora Gonzaga para sus esponsales con el emperador Ferdinand II en 1622. Desde alrededor de 1626 hasta 1629 Buonamente fue *musicista da camera* del emperador en Viena. Este cargo le llevó aPraga en 1627 donde asistió a la coronación de Ferdinand III como Rey de Bohemia. Después de una muy corta estancia en Bérgamo como violinista y contralto en Santa Maria Maggiore, fue nombrado violinista de la Madonna della Steccata de Parma en 1632. Un año después se marchó a Asís, donde murió en 1642 siendo *maestro di cappella* en la basílica de Santo Francesco.

Hoy en día Buonamente es más conocido como compositor de música para violín. Su contribución exacta al desarrollo de la sonata y del estilo idiomático de la escritura violinística es difícil de establecer, ya que sólo se han conservado las últimas cuatro de sus siete colecciones instrumentales. La influencia de Salomone Rossi, Biagio Marini y Francesco Turini se aprecia a través del uso que Buonamente hace de melodías populares y esquemas armónicos basados en un *basso ostinato,* como la *romanesca* o el *ruggiero* en sus sonatas y *canzoni.*

Marcin Mielczewski (ca. 1600-Varsovia, 1651)
Marcin Mielczewski fue uno de los mayores talentos polacos del primer barroco. Su nombre aparece por primera vez en los archivos de la capilla musical de la corte en 1638. Hacia 1645 se trasladó a la corte del obispo Karol Ferdynand, hermano del rey, en la ciudad de Plock, a cuya capilla episcopal dedicó Mielczewski sus obras.

Su música, tan variada como estilísticamente compleja, fue muy apreciada entonces. Compuso obras en *stile antico* (misas basadas en el estilo polifónico de finales del Renacimiento) y en *stile moderno*, este último reflejado en magistrales piezas vocales e instrumentales. Mielczewski utilizó todas las posibilidades instrumentales del *concerto* del primer barroco. Sus obras puramente instrumentales, en las que emplea muchos motivos melódicos y ritmos de la música popular polaca, son una extensión del estilo de la *canzona* de Adam Jarzębski, con *tempi*, texturas, figuraciones y ritmos contrastantes. Su técnica instrumental estaba muy desarrollada, y se basaba sobre todo en la de los virtuosos que comenzaban a aparecer en Italia.

Vincent Jelich (Rijeka, 1597-Saverne, ca. 1636)
Jelich comenzó su carrera como cantante en la capilla del archiduque Fernando en Graz. Tras un período allí volvió a su lugar de nacimiento en 1615, obteniendo un puesto con la capilla de la corte. Desde 1618 figuró como instrumentista en la corte del hermano de Fernando, Leopoldo, en Saverne. Posteriormente combinaría esta posición con el ministerio sacerdotal. Probablemente murió cuando Saverne fue sacudida por una epidemia.

Su primera publicación, *Parnassia militia (1622)*, es una colección de 24 *concerti* de iglesia y 4 *ricercari.* Jelich se había familiarizado con el expresivo estilo de la Italia del norte a través de los muchos compositores italianos presentes en la corte de Graz. El poder expresivo del texto era entonces la principal preocupación, y Jelich siempre subraya su significado, alternando secciones silábicas y melismáticas. Otro de sus

rasgos expresivos es su utilización de indicaciones de carácter y *tempo* tales como *tardi*, *tardissimo*, *allegro* y *allegrissimo*.

Andrzej Rohaczewski (principios del siglo XVII)
Poco sabemos de la vida de este compositor, excepto que formó parte de la corte del Alto Canciller Lituano Albrecht Stanisław Radziwill. Su *Canzon à quattro* aparece en la 6ª parte de la tablatura de Peplin, una importante colección conservada en la biblioteca del Seminario de Peplin, que contiene piezas originales para órgano y transcripciones para teclado de obras vocales e instrumentales. Entre las 85 piezas de esta fuente documental hay también obras de Andrea y Paolo Cima, Andrea Gabrieli, Adam Jarzębski, Tarquinio Merula y Thomas Morley.

El estilo de la *canzona* de Rohaczewski sugiere que posiblemente fue escrita para cuerda, más que para órgano. Al igual que sucede con las *canzoni* de Jarzębski, está escrita en forma *da capo*, con dos pares de voces en la sección intermedia.

Adam Jarzębski (Warka, antes de 1590-Varsovia, 1648/9)
La primera información conocida sobre Jarzębski data de 1612, cuando se convirtió en violagambista en la capilla musical de Jan Sigismund, elector de Brandemburgo, en Berlín. Tres años después partió hacia Italia para experimentar de primera mano los nuevos desarrollos musicales que allí se estaban produciendo. En 1619 se trasladó a Varsovia, donde trabajó en la corte del rey Segismundo III y posteriormente de su hijo Wladysław IV, un gran admirador de Jarzębski.

Adam Jarzębski fue el primer compositor polaco (y uno de los primeros de la Europa Central) que escribió música puramente instrumental. La única edición de sus obras que se ha conservado es una colección titulada *Canzoni e Concerti*, copiada en 1627. Este manuscrito contiene 27 piezas (13 de ellas a dos partes, 10 a tres partes y 5 a cuatro partes, para instrumentos y bajo continuo). Algunas de sus obras llevan el título de *Concerto* o *Canzona*, y otras son adaptaciones de motetes (por ejemplo *Diligam te Domine*, *Cantate Domino* o *In Deo speravi*). Otras llevan el nombre de ciudades visitadas por Jarzębski durante sus viajes, como *Küstrinella*, *Berlinesa*, *Spandesa*, *Königsberga* y *Norimberga*.

Las composiciones de Jarzębski son similares a las primeras *canzoni* pre-barrocas de compositores como Giovanni Battista Fontana, Biagio Marini y Salomone Rossi. Su elaboración, su figuración, ornamentación, modulaciones y sus originales progresiones cromáticas nos recuerdan a las obras italianas de la época. En algunas secciones utiliza estructuras de danzas como la gallarda o la *villanella*, y la típica *cantilena* veneciana. Un elemento importante de sus obras es el contraste: en todas sus *canzoni* y *concerti* le preocupa especialmente el diálogo entre los diversos instrumentos. Su música es enérgica y poderosa, con ritmos muy vivos y temas simples, claros y animados. En su *Sonata Chromatica* Jarzębski utiliza la 4ª descendente, tan popular en el período barroco.

Daniel Speer (Breslau, 1636-Göppingen, 1707)
Tras sus estudios escolares en Breslau, Daniel Speer fue ganando experiencia a través de sus viajes por los Balcanes entre 1664 y 1666 como músico municipal y de iglesia. En 1667 fue nombrado músico de iglesia y profesor "*zu Versehung und Lehrung der Musik*" en Göppingen. Al año siguiente el duque Eberhard III no le prolongó su nombramiento, y Speer se trasladó a Groß Bottwar en 1669, casándose poco después. Tras una estancia en Leonberg, cerca de Stuttgart, donde publicó sus primeras obras teóricas, volvió a Göppingen a su puesto de enseñante en 1673. Durante este período publicó un gran

número de obras musicales y teóricas. En 1689 fue encarcelado por sus ideas políticas, y enviado a Waiblingen (cerca de Stuttgart) tras ser liberado. Volvió a Göppingen por tercera vez en 1694, obteniendo finalmente el puesto de *kantor* en la *Lateinschule*. Una de las más importantes publicaciones de Speer es su obra de música práctica: *Grund-richtiger, kurz-leich und nötiger, jetzt wolvermehrter Unterricht der musikalischen Kunst (1687)*. Además de sus ideas sobre la música, esta obra contiene una serie de composiciones para teclado, vientos y cuerda en forma de ejemplos y ejercicios.

Stanisław Sylwester Szarzyński
(2ª mitad del siglo XVII-1ª mitad del siglo XVIII)
Szarzyński, monje cisterciense, fue uno de los más importantes compositores polacos de alrededor de 1700. Prácticamente no se sabe nada de su vida, aunque los manuscritos que nos han llegado datan de entre 1692 y 1713.

Escribió casi exclusivamente música vocal-sacra, y su única pieza instrumental conocida es su *sonata da chiesa* para dos violines y órgano, caracterizada por su dificultad y por sus atractivas líneas melódicas. Sus *concerti* de iglesia utilizan elementos de la ópera italiana, tales como su idioma melódico, basado en cantilenas, y su estilo virtuosístico.

Tarquinio Merula
(Cremona, 1594/5-Cremona, 1665)
Su nombre aparece por vez primera el 22 de octubre de 1616, cuando firmó un contrato de tres años como organista de Lodi. En enero de 1621 dejó este puesto, viajando a Varsovia como *organista di chiesa e di camera* de Segismundo III, rey de Polonia. En 1626 volvió a Cremona, convirtiéndose en *maestro di cappella* en los *Laudi della Madonna*. Su siguiente nombramiento le llevó a Bérgamo en 1631 para suceder a Alessandro Grandi como *maestro di cappella* de Santa Maria Maggiore. Expulsado por su conducta indecente hacia varios de sus pupilos, Merula volvió a Cremona. Tras un período desde 1638 hasta 1646 como *maestro di cappella* y organista en la catedral de Bérgamo, de nuevo volvió a su lugar de nacimiento en 1646.

En el *capriccio* incluido en nuestro disco se pueden distinguir muy claramente las entradas imitativas de las distintas voces. Cada una de las tres cortas secciones, en medidas diferentes, comienza con un nuevo motivo; la tercera termina repitiendo los motivos melódicos de la primera sección.

Formas musicales

El rápido desarrollo de la música instrumental a fines del siglo XVI fue de la mano de la aparición de una gran cantidad de términos musicales que se utilizaban tan incorrecta como ambiguamente. Los significados de estos términos cambiaban constantemente, y se usaban diferentes definiciones según las regiones. Cada compositor interpretaba a su manera todos estos términos para referirse a las formas vocales e instrumentales que se estaban desarrollando y no existía una terminología que fuera ampliamente aceptada. Así pues el significado de géneros como la *sonata* (cortes 7-10, 13, 17 y 18 de nuestro disco), *canzona* (cortes 1, 2, 4-6), *concerto* (corte 16), *capriccio* (corte 14) y *mottetto* (cortes 3, 11 y 12) no era uniforme durante el siglo XVII, y se usaban palabras distintas para definir formas musicales idénticas. En general, hasta finales de siglo todas estas formas musicales no adquirieron un carácter más reconocible y aceptado en lo musical.

La palabra sonata (*suonata, sonnada, sonada, sonado*) se utilizaba en España a principios del siglo XVI para referirse a las composiciones instrumentales. Es posible que hacia esa misma época comenzara a introducirse el término *sonare* en Italia, utilizado para referirse a interpretaciones instrumentales, en contraste con *cantare*, empleado para las interpretaciones vocales. En 1509 Ottaviano de Petrucci ya incluyó la frase *per cantar e sonar* en el título de su tablatura para laúd para indicar que su colección incluía obras tanto vocales como instrumentales.

El término *canzona* (o *canzone*) proviene de la *chanson* francesa, una forma vocal de principios del siglo XVI. La *chanson* se convirtió en *canzona* puramente instrumental al popularizarse la práctica de transcribir todo tipo de obras para que se pudieran tocar con laúd o con órgano, y posteriormente con conjuntos instrumentales también. La expresión *canzoni francese*, utilizada normalmente en Italia, se refiere pues tanto a las *chansons* francesas originales como a las muchas adaptaciones instrumentales que se realizaban. A finales del siglo XVI, y a fin de poder distinguir entre ambas, las adaptaciones instrumentales comenzaron a llamarse *canzoni alla francese* o *canzoni da sonar*.

Durante la primera mitad del siglo XVII el significado de las palabras *sonata* y *canzona* se entremezcló parcialmente, y ambas se solían usar indistintamente. La colección publicada por Tarquinio Merula en 1637, por ejemplo, se tituló *Canzoni overo sonate* concertate per chiesa e camera.

A partir de 1600, teóricos como Girolamo Diruta (*Il transilvano, 1612*) y Michael Praetorius (*Syntagma musicum, 1619*) intentaron definir las características de la *sonata* y la *canzona*. Praetorius hizo una diferenciación según su estilo y función: "se llama *sonata* para tocar cuando la música no está hecha para voces humanas sino sólo para instrumentos, como la *canzona*. Muy bellos ejemplos de este arte pueden encontrarse en las *canzoni* y *sinfonie* de Joh. Gabrieli y otros autores. Pero la diferencia, en mi opinión, es la siguiente: que las *sonate*, solemnes y magníficas, son composiciones hechas a semejanza de los motetes. Las *canzoni*, sin embargo, contiene muchas notas negras, y son vivas, alegres y saltarinas ... De igual manera, después de un *concerto* o bien de un magnífico motete, se podría tocar una alegre *canzona*, una gallarda, una *corrente* u otra pieza" (*Syntagma musicum, vol. III, página 24*). Praetorius, pues, consideraba que la *sonata* y la *canzona* eran piezas instrumentales. Bajo su punto de vista la *sonata* era solemne, mientras que la *canzona* era más rápida y ligera, y por lo tanto apropiada para ser interpretada al final de un *concerto* o un motete.

Durante el siglo XVII la sonata se fue desarrollando desde lo que hasta entonces había sido normalmente un único movimiento, corto, a una forma más extensa, con varios movimientos. Las primeras sonatas escritas en varias secciones tienden a alternar compás binario y ternario, y escritura polifónica y homofónica. Un motivo melódico puede ser compartido por varias voces, y es común que se den repeticiones y secuencias. A finales de siglo, sin embargo, la sonata ya había evolucionado hacia una pieza con movimientos separados e independientes, formando un ciclo basado en su relación tonal.

En las *canzoni* primitivas se alternan secciones imitativas, formadas por motivos breves presentados mediante notas rápidas, con secciones homofónicas. Se dan bastantes repeticiones, especialmente en las secciones externas, y normalmente se empleaba el modo dórico, transportado o no, y se solía comenzar con un motivo rítmico muy común: 𝅗𝅥 ♩ ♩ A medida que el siglo iba progresando, la escritura imitativa fue haciéndose menos significativo. El material temático de apertura se desarrolló, convirtiéndose en una frase completa tomada, por turnos, por las distintas voces. A finales de siglo, el término *canzona* ya sólo se utilizaría para designar un particular movimiento de las sonatas.

Por lo que sabemos, la palabra *concerto* se utilizó por vez primera en Italia en 1519 para designar un "acuerdo" o "colaboración" en el seno de un grupo vocal o instrumental. Se corresponde con el significado original de la palabra *sinfonia*, por lo que no es sorprendente que *sinfonia* y *concerto* se utilizaran indistintamente durante el siglo XVII. Pero hacia finales del siglo XVI ya se había generado la necesidad de utilizar un término que designara el nuevo estilo solístico, comenzándose a utilizar la palabra *concerto* en su significado latino original de "competición", opuesto al hasta entonces utilizado. Praetorius también pensaba que la palabra *concerto* provenía del latín *concertare*, y por lo tanto debería definirse como "pelearse uno con otro" (*Syntagma musicum, vol. III, página 5*). Pero este significado podía diferir a principios del siglo XVII, tal y como explica Praetorius: "ahora en Italia casi todos los compositores se interesan menos por los madrigales, prefiriendo maravillosas cosas compuestas en más o menos el mismo estilo, y que a una, dos, tres o cuatro voces con bajo continuo para órgano aparecen impresas bajo los diferentes nombres e inscripciones de *concerto*, *concentus* y *mottetto*" (*Syntagma musicum, vol. III, páginas 4-5*). Como vemos, esta descripción es adecuada para las dos definiciones de la palabra *concerto*.

Las dos definiciones de *concerto* coexistieron desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, y composiciones de carácter muy diverso se podían titular correctamente *concerto*. A partir de 1750 la palabra se utilizó principalmente para designar obras con un claro contraste entre los pasajes solísticos y los *tutti*.

La palabra *capriccio* no se refería a ninguna forma musical en concreto, sino a todo tipo de composiciones, con referencia a una particular "idea o pensamiento". Frecuentemente se utilizaba en el sentido de *canzona*, *fantasia* o *concerto*. Por ejemplo, en el título de la colección de Ottavio Bariola *Capricci overo canzoni (1594)*, en la referencia que Praetorius hace al *Capriccio seu (o) Phantasia* (*Syntagma musicum, vol. III, página 21*) o en el *Capriccio a 2* de los *Concerti ecclesiastici (1610)* de Giovanni Paolo Cima. En la música para teclado en particular el término *capriccio* se utilizaba para piezas semejantes a las *canzoni*, o a los *ricercari* ligeros.

A diferencia de las formas musicales anteriores, el motete hunde sus raíces en el siglo XII, mucho más allá del período barroco. Naturalmente, el significado de la palabra cambió con frecuencia con el paso del tiempo. En el siglo

XVI, en el contexto del estilo franco-flamenco de Josquin Desprez y sus sucesores, el motete adquirió su connotación "clásica" de composición con texto latino, pensada para ser interpretada vocal o instrumentalmente, o mezclando ambas posibilidades. Con la integración de elementos de la *seconda prattica* (del *stile moderno*), el motete perdió algunas de sus características clásicas, pero al tiempo se convirtió en el punto de partida de varios géneros sacros nuevos tales como la *cantata*. El desarrollo de un gran número de formas musicales a principios del siglo XVII llevó a su final a la posición del motete como género musical central, causando también una cierta confusión terminológica. En los siglos XVII y XVIII la palabra motete podía referirse a cualquier composición sacra o profana latina que no fuera la misa o el oratorio. Este término se podía aplicar también a la monodía, el concierto, la cantata, y a los tradicionales motetes, policorales o no. Praetorius también consideraba que las palabras *concerto* y *mottetto* eran análogas e intercambiables *(Syntagma musicum, vol. III, página 6)*. Los textos procedían sobre todo de la Biblia (salmos, lecciones, antífonas y cánticos), y de fuentes litúrgicas (secuencias marianas, por ejemplo). Los motetes católicos eran siempre en latín, mientras que los protestantes, tras la Reforma, comenzaron a escribirse en lengua vulgar. Aparte de una posible interpretación puramente vocal, las voces se podían doblar con instrumentos, y acompañarse por un grupo de continuo, e incluso interpretarse de manera absolutamente instrumental. Entre las obligaciones del Concerto Palatino de Bolonia se contaba la de interpretar motetes de manera instrumental en ciertas ocasiones.

La *Duma* es una composición vocal o instrumental inspirada en ciertos elementos de la *Dumka* ucraniana. En la mayor parte de las lenguas eslavas *Dumka* significa algo similar a pensamiento, reflexión o consejo. Durante los siglos XV al XVII la *Duma* fue un género popular entre los cosacos, bajo la forma de canción narrativa acompañada por instrumentos de cuerda. La cantaban músicos itinerantes y hablaba de heroicas hazañas y de batallas, y de las victorias de los cosacos sobre los tártaros y los turcos. En el siglo XVII las *Dumas* también contenían mensajes políticos contra el sistema feudal polaco. Posteriormente, el nombre de *Duma* sería ya normalmente adoptado en la literatura polaca.

Cas Gevers

Traducción: José Carlos Cabello

In Stil Moderno

Het ensemble **In Stil Moderno** ontleent zijn naam aan de gelijknamige compositiestijl die in Italië in de 17de eeuw onder aanvoering van Giulio Caccini en Claudio Monteverdi ontstond en zich onderscheidde van de *stile antico*. Oorspronkelijk werden de termen *prima prattica* en *seconda prattica* door Monteverdi gebruikt om de tegenstelling aan te geven tussen de oudere Nederlandse renaissance-stijl waarin de muziek de tekst domineerde, en de moderne stijl waarin de tekst als uitgangspunt werd genomen. In de 17de eeuw bestonden de twee stijlen naast elkaar, het is dus zeker niet zo dat de moderne stijl de oudere schrijfwijze geheel verving.

De *stile antico* had in de 16de eeuw zijn hoogtepunt bereikt in de de vocale polyfonie van Giovanni Pierluigi da Palestrina. Zijn stijl kenmerkte zich door een vloeiend stemmenweefsel, waarin de afzonderlijke stemmen hun eigen weg leken te gaan en het geheel een bijna abstracte schoonheid bereikte.

In de *stile moderno* kregen de afzonderlijke stemmen een sterkere harmonische betrokkenheid, wat ten koste leek te gaan van hun melodische profiel: naast polyfone passages zien we ook homofone gedeeltes. De harmonische verbindingen, veel duidelijker aanwezig dan in Palestrina's polyfonie, bepaalden meer dan voorheen het verloop van de individuele stemmen.

Het is daarom niet vreemd dat de vroege 17de eeuw ook het begin markeerde van het tijdperk van de basso continuo, letterlijk een doorgaande bas die eenheid verleent aan de meest uiteenlopende solo en tutti passages. In de *stile moderno* kwam een zelfstandige instrumentale stijl tot ontwikkeling op basis van deze basso continuo. Dit uitte zich onder andere in virtuoze passages en uitsluitend voor instrumenten geschreven muziek. Zo ontstond er ook voor violen en trombones een omvangrijk repertoire.

In tegenstelling tot de relatieve abstractie van met name de vocale kerkmuziek van de renaissance, kwam de nadruk in de vroeg-barokke muziek juist te liggen op het tot uitdrukking brengen van gemoedstoestanden. Deze ontwikkeling, al aangekondigd in de werken van de 16de eeuwse madrigaalcomponisten, vond zijn weerspiegeling in de geboorte van de opera. Dezelfde barokke expressiviteit is ook duidelijk te herkennen in de Oosteuropese stukken die op deze CD te horen zijn.

In de 17de eeuw verspreidde de nieuwe Italiaanse stijl zich razendsnel over de rest van Europa omdat het culturele contact tussen de verschillende landen intensief was. Italiaanse musici reisden met hun werkgevers mee op buitenlandse reizen, of kregen betrekkingen aan hoven en kerken buiten Italië. Zo waren Giovanni Battista Buonamente en Antonio Bertali werkzaam aan het keizerlijk hof in Wenen en hadden Tarquinio Merula en Giovanni Francesco Anerio betrekkingen aan het hof van de Poolse koning Sigismund III in Warschau. Daarnaast trokken veel musici, waaronder Adam Jarzębski en Heinrich Schütz, naar Italië om zich uit de eerste hand de nieuwe muziek eigen te maken en werden talrijke Italiaanse bundels ook in andere landen gedrukt.

In Stil Moderno durante la grabación.
In Stil Moderno during recording sessions.

Politieke achtergronden

De tegenstelling tussen de Reformatie en de Contrareformatie en de machtstrijd tussen de verschillende klassen waren twee belangrijke factoren waaronder de 17de eeuwse maatschappij vorm kreeg.

Na het Concilie van Trente (1545-1563) werd de katholieke kerk sterker contrareformatorisch. De pausen trachtten in samenwerking met de politieke machten het verloren gegane terrein terug te winnen en kwamen tot een unie met delen van de Oosteuropese kerk (Unie van Brest, 1596). Het katholicisme begon het protestantisme fanatieker te vervolgen.

Daarnaast werd de 17de eeuw met name getekend door de strijd tussen de koning en de adel om de politieke macht. Bovendien ontstond er een burgerij in de steden die zich meer en meer mengde in deze politieke strijd. In het algemeen kwam de monarchie gesterkt uit de oorlogen, burgeroorlogen en de strijd tussen de geloofskampen. Veel staatshoofden lukte het om van de adel en andere standen relatief onafhankelijk te worden en zichzelf de enige drager van de soevereiniteit te maken. Vanaf het midden van de 17de eeuw werd de absolutistische staatsvorm de dominerende regeringsuitvoering in Europa. Al naar gelang de machtsverhoudingen binnen elk land verliep de weg daarheen verschillend of kwam uiteindelijk een andere staatsvorm tot ontwikkeling.

In Duitsland dat verscheurd was door de Dertigjarige Oorlog zegevierden de rijksvorsten uiteindelijk over het keizerlijke centraalbeheer. Duitsland werd daardoor gereduceerd tot een politiek en militair inferieure statenbond.

De belangrijkste historische ontwikkelingen die de muziekcultuur in het Habsburgse Oostenrijk-Bohemen beïnvloedden waren de religieuze spanningen en de opkomst van de Habsburgse dynastie. Vanaf de tweede helft van de 16de eeuw nam de kracht van de Contrareformatie na een periode van relatieve tolerantie toe. Tegen 1620 kwam de Contrareformatie in Centraaleuropa in een agressieve fase terecht, wat zich uitte in pogingen om te komen tot een katholieke religieuze eenheid onder leiding van het Habsburgse huis. Vanaf de periode van politieke en religieuze onrust ten gevolge van de Dertigjarige Oorlog werd het Habsburgse territorium het centrum van de Contrareformatie. Met de Vrede van Westfalen in 1648 verwierf de Habsburgse dynastie de beslissende soevereiniteit over Oostenrijk en Bohemen.

Bohemen, dat door de Dertigjarige Oorlog in economisch, maatschappelijk en cultureel verval raakte, werd - als randprovincie - ingelijfd in de Habsburgse statenbond. De oorlog en het verval van het economische en culturele leven leidden ertoe dat de nauwe banden met overige Europese landen verbroken werden. Door de verplaatsing van het keizerlijke en daarmee ook Boheemse koningshof van Praag naar Wenen in 1612 kwam het tot een blijvende emigratie van Boheemse kunstenaars.

In Polen-Litouwen kwam het absolutisme niet tot ontwikkeling omdat de politiek georganiseerde groepen sterker bleken dan het koningschap. Ook in Hongarije moest de kroon een compromis met de andere standen dulden. Zowel in Polen-Litouwen als in Hongarije was onder druk van de territoriale agressie van buurlanden en de volledige onderdrukking van de boerenstand een krachtige adelstand ontstaan die de koning tegenspel kon bieden en daarmee de overheersing van één centraal gezag onmogelijk maakte.

Komponisten

Giovanni Battista Buonamente
(Mantua, eind 16de eeuw - Assisi, 1642)
Buonamente was een Italiaanse componist, koorleider, violist en zanger. Hij was lid van de franciscaanse orde. Mogelijk heeft hij nog gewerkt onder Monteverdi aan het hof van Gonzaga in Mantua. Tijdens zijn aanwezigheid in Mantua heeft hij waarschijnlijk prinses Eleonora Gonzaga in 1622 vergezeld naar Wenen voor haar huwelijk met keizer Ferdinand II. Van ca. 1626 tot 1631 was Buonamente als *musicista da camera* werkzaam in Wenen bij keizer Ferdinand II. In die functie was hij ook in 1627 in Praag aanwezig bij de kroning van Ferdinand III tot koning van Bohemen. Na een zeer kort verblijf in Bergamo als contralto en violist aan de Santa Maria Maggiore, werd hij in 1632 aangenomen als violist in de Madonna della Steccata te Parma. Een jaar later vertrok hij naar Assisi, waar hij tot zijn dood in 1642 werkte als *maestro di cappella* van de basiliek van Santo Francesco.

Buonamente kennen we tegenwoordig voornamelijk als componist van vioolmuziek. Zijn precieze rol in de ontwikkeling van de vioolstijl en de sonate is echter moeilijk te achterhalen, omdat alleen de laatste vier van de zeven instrumentale bundels van Buonamente bewaard zijn gebleven. In zijn sonates en canzones herkennen we - in het gebruik van ostinato baspatronen zoals romanesca en ruggiero, en populaire melodieën - de invloed van Salomone Rossi, Biagio Marini en Francesco Turini.

Marcin Mielczewski (ca. 1600 - Warschau, 1651)
Marcin Mielczewski behoorde tot de grootste Poolse muzikale talenten van de vroeg-barok. In 1638 werd zijn naam voor het eerst vermeld in de archieven van de hofkapel. Rond 1645 vestigde de componist zich in de stad Plock aan het hof van bisschop Karol Ferdynand, de broer van de Koning. Aan hem droeg Mielczewski de werken op die hij schreef voor de bisschoppelijke kapel.

Mielczewski's muziek, die tijdens zijn leven zeer gewaardeerd werd, is gevarieerd en complex van stijl. Hij maakt gebruik van zowel de *stile antico* - in missen die gebaseerd zijn op de polyfone stijl van de late renaissance - als de *stile moderno* - in een aantal meesterlijke vocale en instrumentale composities. In laatstgenoemde composities wordt volop gebruik gemaakt van de rijke technische mogelijkheden van het vroegbarokke concerto. Zijn puur instrumentale werken liggen in het verlengde van de canzone-stijl van Adam Jarzębski. De canzones kenmerken zich door het gebruik van contrasterende tempi, texturen, figuratie en ritmes. De instrumentale techniek is zeer volwassen en voor een groot deel gebaseerd op de virtuositeit zoals die zich had ontwikkeld in Italië. Mielczewski maakt veelvuldig gebruik van motieven en ritmes van populaire Poolse volksmuziek.

Vincent Jelich (Rijeka, 1597 - Saverne, ca. 1636)
Jelich begon zijn muzikale loopbaan als koorknaap in de kapel van aartshertog Ferdinand in Graz. Na een verblijf in Rijeka keerde hij terug naar zijn geboortestad, waar hij vanaf 1615 diende als musicus in de hofkapel. Vanaf 1618 was hij als instrumentalist werkzaam in Saverne aan het hof van Leopold, de broer van Ferdinand. Deze functie combineerde hij later met het ambt van priester. Waarschijnlijk overleed Jelich tijdens een epidemie die Saverne teisterde.

Jelichs eerst gepubliceeerde werk *Parnassia militia* (1622) bestaat uit een collectie van 24 kerkconcerten en 4 ricercares, waarvan sommigen dateren uit zijn tweede periode in Graz. Door de aanwezigheid van een groot aantal Italiaanse componisten aan het hof in Graz kwam Jelich in aanraking met de expressieve Noorditaliaanse stijl. Onder invloed hiervan stelde Jelich de uitdrukkingskracht van de

tekst centraal en gebruikte hij zijn muzikale middelen om de betekenis van de woorden te onderstrepen. Daarbij wisselt Jelich syllabische passages af met melismatisch gecomponeerde delen. Heel opvallend is verder dat Jelich reeds gebruik maakt van tempo en karakter-aanduidingen als *tardi, tardissimo, allegro* en *allegrissimo.*

Andrzej Rohaczewski (begin 17de eeuw)
Afgezien van het feit dat Rohaczewski werkzaam is geweest aan het hof van de Litouwse grootkanselier Albrecht Stanisław Radziwill, hebben we geen verdere informatie over het leven van deze componist.

Zijn *Canzon à quattro* is opgenomen in het zesde deel van de Pelplin tabulatuur. Deze omvangrijke verzameling bevindt zich in de bibliotheek van het seminarium in Pelplin en bevat naast oorspronkelijke orgelmuziek ook transcripties van vocale en instrumentale werken. Onder de 85 canzoni in dit manuscript bevinden zich verder werden van Andrea en Paolo Cima, Andrea Gabrieli, Adam Jarzębski, Tarquinio Merula en Thomas Morley.

De stijl van Rohaczewski's canzon doet vermoeden dat het werk oorspronkelijk niet voor orgel maar voor strijkers geschreven is. Net als de canzoni van Jarzębski heeft Rohaczewski's canzon een da capo-vorm. In het tussendeel bewegen de stemmen zich paarsgewijs.

Adam Jarzębski (Warka, vóór 1590 - Warschau, 1648/49)
De vroegste informatie over Adam Jarzębski dateert uit 1612, als hij in Berlijn violist wordt in de kapel van Jan Sigismund, keurvorst van Brandenburg. Drie jaar later vertrekt hij naar Italië, ongetwijfeld om de nieuwe muzikale ontwikkelingen aldaar uit de eerste hand te ervaren. In 1619 verhuist hij naar Warschau, waar hij aan het hof dient van koning Sigismund III en later van diens zoon Wladysław IV. Deze laatste is een groot kunstliefhebber en tevens bewonderaar van Jarzębski.

Adam Jarzębski was de eerste Poolse componist - en één van de eersten in Middeneuropa - die puur instrumentale muziek schreef. De enige overgeleverde uitgave van zijn werk is een collectie onder de naam *Canzoni e Concerti* in een afschrift van 1627. Het handschrift bevat 27 stukken: dertien tweestemmige, tien driestemmige en vijf vierstemmige composities voor instrumenten en basso continuo. Ten dele dragen zij de titel *Concerto* of *Canzon* , ten dele zijn het bewerkingen van motetten (bijvoorbeeld *Diligam te Domine, Cantate Domino, In Deo speravi).* Enkele stukken dragen de namen van steden die Jarzębski op zijn reizen bezocht heeft zoals *Küstrinella, Berlinesa, Spandesa, Königsberga* en *Norimberga.*

Jarzębski's composities vertonen gelijkenis met vroegbarokke Italiaanse canzones van componisten als Giovanni Battista Fontana, Biagio Marini en Salomone Rossi. Zo herinneren het passagewerk, de figuren, de versieringen de vrije modulaties en inventieve chromatische opeenvolgingen aan de Italiaanse composities uit die tijd. Enkele fragmenten maken gebruik van dansvormen zoals galliarde en villanella, en van de typisch Venetiaanse cantilena. Een belangrijk element in de composities is de contrastwerking. In al zijn canzones en concerto's besteedt Jarzębski veel aandacht aan de dialoog tussen de instrumenten. Zijn muziek is energiek en krachtig met een levendig ritme en eenvoudige, duidelijk omlijnde en geanimeerde thema's. In zijn *Sonata Chromatica* gebruikt Jarzębski het in de Barok zeer verbreide motief van een chromatisch dalende kwart.

Daniel Speer (Breslau, 1636 - Göppingen, 1707)
Na zijn schoolopleiding in Breslau deed Daniel Speer zijn muzikale kennis op tijdens een rondtrekkend bestaan in de Balkan, waar hij tussen 1664 en 1666 werkte als stads-

en kerkmusicus. In 1667 werd hij in Göppingen benoemd tot kerkmusicus en leraar *'zu Versehung und Lehrung der Musik'*. Een jaar later weigerde hertog Eberhard III echter zijn benoeming te verlengen. Speer verhuisde hierop naar Groß Bottwar, waar hij in 1669 trouwde. Na een verblijf in Leonberg in de buurt van Stuttgart, waar hij zijn eerste theoretische werken publiceerde, keerde Speer in 1673 terug naar Göppingen om het leraarschap weer op te nemen. In deze periode zag een groot aantal muzikale en literaire werken van Speer het licht. Wegens zijn politieke stellingname belandde hij 1689 in de gevangenis. Na zijn vrijlating werd hij naar Waiblingen, nabij Stuttgart, gestuurd. In 1694 vestigde hij zich voor de derde maal in Göppingen, waar hij uiteindelijk de functie van cantor van de *Lateinschule* bekleedde.

Tot Speers belangrijkste publicaties behoort zijn werk over praktische muziek: *Grund-richtiger, kurz-leicht und nötiger, jetzt wolvermehrter Unterricht der musikalischen Kunst* (1687). Hierin zijn naast teksten over muziek ook een aantal composities voor klavier, blazers en strijkers opgenomen in de vorm van oefeningen en voorbeelden.

Stanisław Sylwester Szarzyński
(tweede helft 17de eeuw - eerste helft 18de eeuw)
Stanisław Sylwester Szarzyński, een cisterciënser monnik, was omstreeks 1700 een van de grootste Poolse componisten. Over zijn leven is zo goed als niets bekend. Overgeleverde manuscripten van zijn werk dragen jaartallen van 1692 tot 1713.

Szarzyński schreef bijna uitsluitend geestelijke vocale muziek. Het enige bekende instrumentale werk is de *sonata da chiesa* voor twee violen en orgel. Dit stuk wordt gekenmerkt door de hoge speeltechnische graad en de aantrekkelijke melodievoering. Zijn kerkconcerten vertonen elementen uit de Italiaanse opera, zoals het op de cantilene gebaseerde melodisch idioom en de virtuoze stijl.

Tarquinio Merula (Cremona, 1594/5 -Cremona, 1665).
De eerste gegevens over Merula dateren van 22 oktober 1616, als hij een driejarig contract ondertekent als kerkorganist in Lodi. Eind januari 1621 verlaat hij deze post om naar Warschau te gaan waar hij de functie van *organista di chiesa e di camera* bekleedt onder Sigismund III, koning van Polen. In 1626 keert hij als *maestro di cappella* in de Laudi della Madonna terug naar zijn geboorteplaats Cremona. Zijn volgende betrekking bracht hem naar Bergamo, waar hij als opvolger van Alessandro Grandi in 1631 *maestro di cappella* van de Santa Maria Maggiore werd. Na zijn ontslag aldaar - wegens onfatsoenlijk gedrag tegenover verscheidene van zijn leerlingen - keerde hij weer terug naar Cremona om na een verblijf van 1638 tot 1646 als *maestro di cappella* en organist in de kathedraal van Bergamo in 1646 voorgoed terug te keren naar zijn geboorteplaats.

In het capriccio die op het programma staat zijn duidelijk de vele imitatieve inzetten van de afzonderlijke stemmen te herkennen. De drie korte delen, in verschillende maatsoorten, beginnen steeds met nieuwe motieven. Het derde deel sluit af met herhalingen van de motieven uit het eerste deel.

De muzikale vormen

De snelle ontwikkeling van de instrumentale muziek aan het einde van de 16de eeuw werd begeleid door een overmaat van termen die onnauwkeurig en vaak dubbelzinnig werden gebruikt. Niet alleen in de tijd wisselden veel termen van betekenis, ook geografisch werden verschillende definities toegepast. Iedere componist gaf een zeer individuele invulling aan de termen die voor de zich ontwikkelende instrumentale en vocale vormen werden gebruikt. Van een algemeen aanvaarde terminologie was nog geen sprake. Zo was ook de betekenis van genres als de sonate (CD nrs.7-10, 13, 17, 18), de canzone (CD nrs.1, 2, 4-6), het concerto (CD nr.16), het capriccio (CD nr.14) en het motet (CD nrs.3, 11, 12) in de zeventiende eeuw niet altijd eenduidig en werden verschillende termen vaak voor identieke vormen gebruikt. In het algemeen kregen deze muzikale vormen pas tegen het einde van de 17de eeuw een meer algemeen aanvaard en muzikaal uitgekristalliseerd karakter.

Het woord sonate (sonata, suonata, sonnada, sonada, sonado) werd in Spanje reeds in de eerste helft van de 16de eeuw gebruikt ter aanduiding van een instrumentale compositie. Daarnaast vond, waarschijnlijk rond dezelfde tijd, de term sonare ingang in Italië. Als tegenhanger van de term cantare, waarmee een vocale uitvoering werd aangeduid, paste men de term sonare toe om een instrumentale uitvoering aan te geven. Zo gebruikte Ottaviano dei Petrucci al in 1509 de aanduiding *per cantar e sonar* in de titel van zijn Luittabulatuur om aan te geven dat zijn bundel zowel vocale als instrumentale composities bevatte.

De term canzone had zijn oorsprong in het Franse chanson, een vocale compositievorm uit het begin van de 16de eeuw. Dit Franse chanson ontwikkelde zich tot de puur instrumentale canzone door de wijdverbreide praktijk de liederen om te schrijven voor aanvankelijk luit of orgel en later ook voor instrumentaal ensemble. De in Italië veel gebruikte term *canzoni francese* refereert dan ook ofwel aan origineel Franse chansons, ofwel aan instrumentale bewerkingen daarvan. Om toch een onderscheid te maken werden aan het einde van de 16de eeuw de instrumentale bewerkingen ook wel als *canzoni alla francese* of *canzoni da sonar* aangeduid.

In de eerste helft van de 17de eeuw overlapten de betekenis van sonate en canzone elkaar gedeeltelijk en vaak waren de termen onderling verwisselbaar. Zo heette bijvoorbeeld Tarquinio Merula's bundel uit 1637 *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera.*

Vanaf 1600 hebben theoretici als Girolamo Diruta (Il transilvano, 1612) en Michael Praetorius (Syntagma musicum, 1619) getracht de kenmerken van de sonate en de canzone vast te leggen. Praetorius maakte een onderscheid op basis van stijl en functie: "sonata à sonando wird also genennet, daß es nicht mit Menschen Stimmen, sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonen, musicirt wird; Derer Art gar schöne in Joh. Gabrielis und andern Autoren Canzonibus und Symphoniis zu finden seyn. Es ist aber meines erachtens dieses der unterscheyd; Daß die Sonaten gar gravitetisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd; Die Canzonen aber mit vielen schwartzen Notten frisch, frölich unnd geschwinde hindurch passiren."..."Ebenermassen dass man nach ein Concert oder sonsten einer prechtigen Mutet, bald ein lustig Canzon, Gaillard, Courant oder dergleichen mit...Instrumenten hervur bringe" (*Syntagma musicum*, vol. III, p.24). ("Sonate om tot klinken te worden gebracht daaronder wordt verstaan, dat niet met de menselijke stem, maar alleen met instrumenten, zoals bij de canzone, gemusiceerd wordt. Mooie voorbeelden van deze kunst vinden we in canzones en

sinfonias van Joh. Gabrieli en andere componisten. Het verschil is mijns inziens echter, dat de sonates deftig en prachtig op motetwijze gecomponeerd zijn; de canzones echter met veel zwarte noten fris, vrolijk en snel voorbij gaan."..." Evenzo dat men na een concert of anders een prachtig motet, snel een vrolijke canzone, gaillarde, courante of iets dergelijks met...instrumenten ten gehore brengt"). Voor Praetorius waren sonates en canzones dus instrumentale stukken, waarbij de sonate een plechtstatiger karakter had en de canzone lichter en sneller was. Daarom werd de canzone ook geschikt geacht om ter afsluiting van een concert of na een motet te worden gespeeld.

De sonate ontwikkelde zich in de loop van de 17de eeuw van een meestal eendelige korte compositievorm naar een meerdelige schrijfwijze van grotere omvang. Wanneer de vroege sonate meerdelig is, dan uit zich dat in de variatie van twee en driedelige maatsoorten, en de afwisseling van een meer polyfone en homofone schrijfwijze. Een melodisch citaat vindt zijn weg door de verschillende stemmen van de compositie. De schrijfwijze kenmerkt zich verder door het gebruik van herhalingen en sequenzen. Aan het einde van de 17de eeuw daarentegen is de sonate opgebouwd uit zelfstandige delen die van elkaar gescheiden zijn en op basis van tonale verhoudingen binnen een cyclus functioneren.

In de vroege canzone wisselen imiterende delen met korte motieven in kleinere notenwaarden zich af met homofone delen. Herhalingen van met name het begin aan het slot van de canzone komen regelmatig voor. Meestal waren de canzones in de dorische toonsoort geschreven, al dan niet getransponeerd. Veel stukken vangen aan met het ritmische motief: ♩ 𝅗𝅥 ♩ . Naarmate de 17de eeuw vordert is een afname van de betekenis van de imitatie waar te nemen. Het thematische beginmateriaal wordt uitgebreid tot een volledige frase die afwisselend door de verschillende stemmen wordt voorgedragen. Aan het einde van de 17de eeuw duikt de term canzone alleen nog op als afzonderlijk deel van een sonate.

Zover bekend, werd het woord concerto voor het eerst in 1519 in Italië gebruikt, in de betekenis van "overeenstemming" of "samenwerking" van een vocaal of instrumentaal ensemble. Daar deze omschrijving tevens de oorspronkelijke betekenis van sinfonia dekt is het niet verwonderlijk dat in de 17de eeuw de termen sinfonia en concerto vaak onderling verwisselbaar gebruikt werden. Daarnaast ontstond tegen het einde van de 16de eeuw de noodzaak de nieuwe solistische stijl te omschrijven. Hiervoor werd dan gebruik gemaakt van het woord concerto in de oorspronkelijke Latijnse betekenis van met elkaar wedijveren. Ook Praetorius meende dat concerto afgeleid zou zijn van het Latijnse concertare en daarom gedefinieerd zou moeten worden als "mit einander scharmützeln"(met elkaar licht strijden) (*Syntagma musicum*, vol.III, p.5). Dat de betekenis echter in het begin van de 17de eeuw niet eenduidig was blijkt ook uit Praetorius' uitleg dat "jetziger zeit in Italia fast alle...Componisten gar wenig von Madrigalien, meistentheils aber uff diese und dergleichen Art gerichtete sehr herrliche Sachen, welche sie mit einer eintzigen, zwo, dreyen, und vier Stimmen cum Basso generali pro Organo...in druck herfür kommen lassen, Concertos, Concentus ac Motettas indifferenter nennen und inscribirn" (*Syntagma musicum*, vol.III, pp.4-5). ("tegenwoordig in Italië haast alle...componisten weinig geïnteresseerd zijn in madrigalen maar meestal zeer prachtige zaken prefereren die op deze en dergelijke wijze gecomponeerd zijn, welke zij met een enkele , twee, drie of vier stemmen met orgel continuo.. in druk laten verschijnen, en met concerto, concentus en motet verschillend benoemen en betitelen"). Deze omschrijving kan beide definities van concerto omvatten.

De twee verschillende betekenissen van de term concerto hebben vanaf het einde van de 16de eeuw tot aan het midden van de 18de eeuw naast elkaart bestaan.

Hierdoor is het dan ook mogelijk dat composities van zeer verschillend karakter beide volledig correct met concerto betiteld zijn. Na 1750 wordt concerto hoofdzakelijk gebruikt voor stukken waar sprake is van een duidelijk contrast tussen tutti en solo passages.

Het woord capriccio stond niet voor een bepaalde muzikale vorm maar werd voor zeer verschillende composities gebruikt, waarbij het "bijzondere inval of gedachte" betekende. Regelmatig werd het toegepast in de betekenis van canzone, fantasia of concerto. Zo luidt de titel van Ottavio Bariola's bundel uit 1594 *Capricci overo canzoni*; geeft Praetorius met *Capriccio seu* (of)*Phantasia* één verklaring voor beide begrippen (*Syntagma musicum*, vol.III, p.21); en heeft Giovanni Paolo Cima in zijn *Concerti ecclesiastici* uit 1610 een capriccio a 2 opgenomen. Vooral in de 17de eeuwse klaviermuziek werd de term capriccio voor canzone-achtige stukken en voor in lichtere stijl geschreven ricercares veelvuldig gebruikt.

Anders dan de hiervoor beschreven termen kende het motet voor de 17de eeuw reeds een lange geschiedenis die terug te voeren is tot de 12de eeuw. Natuurlijk is de term motet in de loop van de tijd veelvuldig van inhoud veranderd. In de 16de eeuw kreeg het motet in de context van de Vlaams-Nederlandse stijl van Josquin des Préz en zijn opvolgers zijn "klassieke" betekenis als een geestelijke polyfone compositie met Latijnse tekst, die vocaal, instrumentaal of in gemengde bezetting uitgevoerd wordt. Met de integratie van *seconda prattica* (*stile moderno*) elementen verloor het een aantal van zijn klassieke kenmerken, maar werd tevens het startpunt van een reeks van nieuwe geestelijke compositievormen zoals de kantate. De ontwikkeling van een grote hoeveelheid muzikale vormen die het begin van de 17de eeuw kenmerkte betekende dat het motet na 1600 niet langer de unieke positie van centraal muzikaal genre had en leidde ook voor het motet tot terminologische onduidelijkheid. Zo kon elke geestelijke of wereldlijk-latijnse vocale compositie in de 17de en de 18de eeuw, afgezien van mis en oratorium, met motet aangeduid worden. Naast de traditionele een- of meerkorige motetten konden ook de monodie, het concerto en de kantate onder de noemer motet geschaard worden. Voor Praetorius waren de termen concerto en motet dan ook analoog en onderling uitwisselbaar (Syntagma musicum, III, 6). De teksten waren hoofzakelijk ontleend aan de bijbel (psalmen, lezingen, antifonen, cantica), maar hadden daarnaast ook hun oorsprong in liturgische *de tempore* bronnen (Maria sequensen). De katholieke motetten waren altijd in het Latijn, dit in tegenstelling tot de protestantse motetten die na de Reformatie voornamelijk in de landstaal gecomponeerd werden. Naast de puur vocale uitvoering was ook een bezetting mogelijk waarbij de stemmen instrumentaal verdubbeld werden en een continuo begeleiding hadden. Daarnaast vonden ook puur instrumentale uitvoeringen plaats. Zo was het Concerto Palatino in Bologna verplicht op gezette tijden motetten (instrumentaal) ten gehore te brengen.

De Duma is een vocale of instrumentale compositie die geinspireerd is op de muzikale elementen van de Oekraïense Dumka. In de meeste slavische talen betekent Dumka zoiets als gedachte, overpeinzing of raad. De Duma was bij de kozakken in de 15de tot de 17de eeuw een verhalende zangvorm die begeleid werd door snaarinstrumenten. Ze werd ten uitvoer gebracht door rondtrekkende muzikanten en verhaalde over de heldendaden, gevechten en overwinningen van de kozakken op de tartaren en de turken. In de 17de eeuw richtte de inhoud zich ook tegen de Poolse feodale overheersing. Vanuit het Pools - Oekraïense grensgebied vond de benaming later ingang in de Poolse literatuur.

Cas Gevers

In Stil Moderno

The ensemble In Stil Moderno takes its name from the compositional practice which emerged in 17th-century Italy under the leading lights Giulio Caccini and Claudio Monteverdi. The *stile moderno* naturally implies a clear contrast with the *stile antico*. Monteverdi originally used the terms *prima prattica* and *seconda prattica* to differentiate between the older Netherlands Renaissance style, in which musical considerations were more important than the text, and the modern style, in which the text constituted the cornerstone. In the 17th century the *stile antico* and the *stile moderno* existed side by side, and it would be incorrect to think that the new style entirely replaced the older compositional practice.

The *stile antico* reached its apotheosis in the 16th century in the vocal polyphony of Giovanni Pierluigi da Palestrina. His style features flowing textures in which the individual voices appear to go their own way, but ultimately form part of the whole in an almost abstract beauty.

In the *stile moderno* the individual voices became more harmonically based, seemingly at a cost to their melodic profile, and besides polyphonic passages we encounter homophonic sections too. The harmonic organisation, much more evident than in Palestrina's polyphony, determines the course of the individual lines more than in the *stile antico*.

It is therefore hardly surprising that the early 17th century marked the beginning of the era of the *basso continuo*, literally a continuous bass part lending unity to the most diverse solo and tutti passages. On the basis of this basso continuo the *stile moderno* saw the development of an independent instrumental style. Virtuosic passagework, and music written exclusively for instruments, were two important aspects of this style. Besides countless compositions for both voices and instruments, a considerable repertoire of purely instrumental music arose, including works for violins and trombones.

In contrast to the relative abstract nature of, in particular, the sacred vocal music of the Renaissance, the emphasis in early Baroque music came to lie on the expression of emotions. This development, already announced in the works of 16th-century madrigal composers, was mirrored by the birth of opera. This same Baroque expressivity is also easily recognised in the eastern European works found on this CD.

In the course of the 17th century the new Italian style spread rapidly throughout Europe, thanks to intense cultural contacts. Italian musicians travelled abroad with their employers or gained positions at foreign courts and churches. Giovanni Battista Buonamente and Antonio Bertali were employed at the imperial court in Vienna, while Tarquinio Merula and Giovanni Francesco Anerio held positions at the court of the Polish king Sigismund III in Warsaw. Moreover, many musicians, including Adam Jarzębski and Heinrich Schütz, visited Italy to experience the new music first-hand, and numerous collections of Italian music were published outside Italy.

Political background

The antithesis between Reformation and Counter-Reformation, and the power struggle between the classes, were two important factors in the development of 17th-century society.

The Council of Trent (1545-1563) served to strengthen the spirit of counter-reformation in the Catholic church. Popes collaborated with political leaders in their attempts to regain lost territory, and established a union with parts of the Eastern European church (Union of Brest, 1596). Catholicism began to persecute Protestantism even more fanatically.

At the same time the 17th century was marked by the struggle for political power between king and nobility. An emerging urban bourgeoisie joined increasingly in this political conflict. In general, monarchies emerged strengthened from wars, civil wars and religious conflicts. Many heads of state succeeded in becoming relatively independent from the nobility and other forces, appointing themselves alone to exercise sovereignty. Although other forms of government were also practised, from the mid-17th century absolutism became the predominant form of rule in Europe, the road towards it depending on the balance of power in the country concerned.

In Germany, torn apart by the Thirty Years' War, the rulers of the individual principalities eventually triumphed over the central imperial government. Germany was thus reduced to a politically and militarily inferior confederation of states.

Religious tensions and the rise of the Habsburg dynasty were the two main historical developments to influence the music culture of Habsburg Austria-Bohemia. After a period of relative tolerance the Counter-Reformation became a stronger force from the second half of the 16th century. Towards 1620 the Counter-Reformation took an aggresive turn, resulting in attempts to form a Catholic religious union under the Habsburgs. A few years of political and religious unrest followed the Thirty Years' War and then the Habsburg territory became the centre of the Counter-Reformation. The Peace of Westphalia (1648) gave the Habsburg dynasty decisive sovereignty over Austria and Bohemia.

Bohemia, which had suffered economic, social and cultural decline during the Thirty Years' War, was annexed - as a border province - by the Habsburg states. The war, and the decline of economic and cultural life, broke many close relations with other European countries. The removal of the imperial court, and with it the Bohemian royal court, from Prague to Vienna in 1612, caused a permanent emigration of Bohemian artists.

In Poland-Lithuania political groups proved to be stronger than the monarchy, and absolutism was unable to take hold. In Hungary too the crown was forced to tolerate a compromise with other ranks. In both Poland-Lithuania and Hungary, under pressure of territorial aggression from neighbouring countries and complete suppression of the peasantry, a strong nobility had emerged, able to offer opposition to the king and thus eliminate the possibility of domination by a single central rule.

Composers

Giovanni Battista Buonamente (Mantua, end 16th century - Assisi, 1642)
Buonamente was an Italian composer, choirmaster, violinist and singer. He was a member of the Franciscan order. It remains uncertain whether he worked under Monteverdi at the court of Gonzaga in Mantua, and whether in this capacity he travelled to Vienna with princess Eleonora Gonzaga for her wedding with emperor Ferdinand II in 1622. From about 1626 until 1631 This employment took him to Prague in 1627, where he attended the coronation of Ferdinand III as king of Bohemia. Buonamente was a *musicista da camera* to emperor Ferdinand II in Vienna. After a very short stay in Bergamo as a contralto and violinist at the Santa Maria Maggiore, he was appointed as a violinist at the Madonna della Steccata in Parma in 1632. A year later he left for Assisi, where he died in 1642 as *maestro di cappella* at the basilica of Santo Francesco.

Today Buonamente is best known as a composer of violin music. His precise contribution to the development of the sonata and the idiomatic violin style is difficult to ascertain, since only the last four of his seven instrumental collections survive. The influence of Salomone Rossi, Biagio Marini and Francesco Turini is heard in Buonamente's use of popular melodies, and ostinato bass patterns such as the romanesca and ruggiero, in his sonatas and canzonas.

Marcin Mielczewski (c.1600 - Warsaw, 1651)
Marcin Mielczewski was one of the greatest Polish musical talents of the early Baroque. His name is first mentioned in the archives of the court chapel in 1638. Around 1645 he moved to the court of bishop Karol Ferdynand, the king's brother, in the city of Plock. The composer dedicated his works for the episcopal chapel to bishop Karol.

Mielczewski's music was highly appreciated in his lifetime; it is a most varied and at the same time stylistically complex oeuvre, ranging from the *stile antico* in masses based on the polyphonic style of the late Renaissance, to the *stile moderno* manifest in a number of masterly vocal and instrumental compositions. In the latter pieces Mielczewski makes full use of the rich technical possibilities of the early-Baroque concerto. His purely instrumental works are an extension of Adam Jarzębski's canzona style, with contrasting tempi, textures, figuration and rhythms. The instrumental technique is highly developed, and based largely upon the Italian virtuoso manner of playing. Mielczewski makes extensive use of motifs and rhythms of popular Polish folk music.

Vincent Jelich (Rijeka, 1597 - Saverne, ca. 1636)
Jelich began his career as a chorister at the chapel of archduke Ferdinand in Graz. After a period there he returned to his birthplace in 1615 to become a musician at the court chapel. From 1618 he was an instrumentalist at the court of Ferdinand's brother Leopold in Saverne. Later, he combined this position with his ministry as a priest. He probably died when Saverne was struck by an epidemic.

Jelich's first publication, *Parnassia militia* (1622), is a collection of 24 church concertos and 4 ricercares, some of which date from his second period in Graz. The composer became acquainted with the expressive north-Italian style through the large number of Italian composers at court in Graz. The expressive power of the text was therefore a prime concern, and Jelich employs his musical material to underline the meaning of the words, within an alternation of syllabic and melismatic sections. A remarkable feature is the composer's early use

of tempo and character indications such as *tardi, tardissimo, allegro* and *allegrissimo.*

Andrzej Rohaczewski (early 17th century)
Little is known of Rohaczewski's life, except that he worked at the court of the Lituanian High Chancellor Albrecht Stanisław Radziwill. Rozhaczewski's *Canzon à quattro* is found in the sixth part of the Peplin tabulature. This extensive collection in the library of the Peplin Seminary contains original organ music and transcriptions of vocal and instrumental works. The 85 canzonas in this source include works by Andrea and Paolo Cima, Andrea Gabrieli, Adam Jarzębski, Tarquinio Merula and Thomas Morley.

The style of Rohaczewski's canzona suggests that it was originally written for strings rather than organ. Like Jarzębski's canzonas, it is in *da capo* form, the voices moving in pairs in the middle section.

Adam Jarzębski (Warka, before 1590 - Warsaw, 1648/9)
The earliest information about Adam Jarzębski dates from 1612, when he became a viol player in Berlin at the chapel of Jan Sigismund, elector of Brandenburg. Three years later Jarzębski left for Italy, undoubtedly to gain first-hand experience of the new musical developments there. He moved to Warsaw in 1619, where he worked at court under King Sigismund III and later under his son Władysław IV, a great art lover and admirer of Jarzębski.

Adam Jarzębski was the first Polish composer (and one of the first in Central Europe) to write purely instrumental music. The only surviving edition of his work is a collection entitled *Canzoni e Concerti* in a copy dated 1627. This manuscript contains 27 pieces - 13 two-part, 10 three-part and 5 four-part compositions for instruments and basso continuo. Some works bear the title *Concerto* or *Canzona*, others are adaptations of motets (for example *Diligam te Domine, Cantate Domino*, and *In Deo speravi*). Several pieces are named after cities which Jarzębski visited on his travels, including *Küstrinella, Berlinesa, Spandesa, Königsberga*, and *Norimberga.*

Jarzębski's compositions are similar to early-Baroque Italian canzonas by composers such as Giovanni Battista Fontana, Biagio Marini and Salomone Rossi. The passagework, figuration, ornamentation, the free modulations and inventive chromatic progressions remind one of Italian works of the same period. A number of sections make use of dance patterns such as the galliarde and villanella, and the typical Venetian cantilena. An important element in Jarzębski's works is his use of contrast. In all his canzonas and concertos he is particularly concerned with the dialogue between the instruments. His music is energetic and powerful, with a lively rhythm and simple, clear-cut, animated themes. In his *Sonata Chromatica* Jarzębski uses the chromatically descending fourth, so popular in the Baroque period.

Daniel Speer (Breslau, 1636 - Göppingen, 1707)
After attending school in Breslau, Daniel Speer gained experience by travelling in the Balkans between 1664-1666 as a town and church musician. In 1667 he was appointed church musician and teacher *"zu Versehung und Lehrung der Musik"* in Göppingen. The following year duke Eberhard III refused to prolong his appointment. Speer moved to Groß Bottwar and married there in 1669. After a stay in Leonberg, near Stuttgart, where he published his first theoretical works, he returned to Göppingen and his teaching position in 1673. During this period he published a large number of musical and theoretical works. Imprisoned for his political views in 1689, Speer was sent to Waiblingen (near Stuttgart) upon his release. In 1694, he returned to Göppingen for

the third time, where he finally attained the post of cantor at the *Lateinschule*.

One of Speer's most important publications is his work on practical music: *Grund-richtiger, kurz-leicht und nötiger, jetzt wolvermehrter Unterricht der musikalischen Kunst* (1687). Besides writings on music, this work contains a number of compositions for keyboard, wind and strings in the form of exercises and examples.

Stanisław Sylwester Szarzyński (2nd half 17th century - 1st half 18th century)

Stanisław Sylwester Szarzyński, a Cistercian monk, was one of the most prominent Polish composers around 1700. Virtually nothing is known about his life, but surviving manuscripts date from 1692-1713.

Szarzyński wrote almost exclusively sacred vocal music, and his only known instrumental work is the *sonata da chiesa* for two violins and organ, a piece characterised by high technical demands and attractive melodic lines. His church concertos display elements from Italian opera, such as the cantilena-based melodic idiom and the virtuosic style.

Tarquinio Merula (Cremona, 1594/5 - Cremona, 1665)

Merula is first mentioned on 22 October 1616, when he signed a three-year contract to serve as organist of the church in Lodi. In January 1621 he left this position, moving to Warsaw as *organista di chiesa e di camera* to Sigismund III, king of Poland. In 1626 he returned to his birthplace Cremona to become *maestro di cappella* in the Laudi della Madonna. His next appointment took him to Bergamo in 1631 to succeed Alessandro Grandi as *maestro di cappella* of the Santa Maria Maggiore. Dismissed for indecent behaviour towards various pupils, Merula returned to Cremona. After a period from 1638-1646 as *maestro di cappella* and organist of Bergamo Cathedral, he finally returned once more to his birthplace in 1646.

In the capriccio on this CD the many imitative entries of the individual voices can be clearly distinguished. The three short sections, in different time signatures, each begin with a new motif. The third section ends with a repeat of the motifs from the first section.

Musical Forms

The rapid development of instrumental music towards the end of the 16th century went hand in hand with a profusion of terms which were used inaccurately and often ambiguously. Meanings changed, and different definitions were used in different regions. Each composer interpreted in his own way the terms used to refer to the developing instrumental and vocal forms. There was no mention of a widely accepted standard terminology. Thus the meaning of genres like sonata (CD nos. 7-10, 13, 17 and 18), canzona (CD nos. 1, 2, 4-6), concerto (CD no. 16), capriccio (CD no. 14) and motet (CD nos. 3, 11, 12) was not uniform in the 17th century, and different terms were often employed for identical forms. In general, it was not until the end of the century that these musical forms acquired a more widely accepted and musically recognisable character.

The word sonata (suonata, sonnada, sonada, sonado) was used in the first half of the 16th century in Spain, with reference to an instrumental composition. The term *sonare* was probably introduced around the same time in Italy. *Sonare* was used to designate instrumental performance, in contrast to the term *cantare* which designated vocal performance. In 1509 Ottaviano dei Petrucci already included the phrase *per cantar e sonar* in the title of his lute tablature to indicate that his collection contained both vocal and instrumental works.

The term canzona stems from the French chanson, a vocal form of early 16th-century origin. The chanson developed into a purely instrumental canzona through the widespread practice of transcribing the songs for the lute or organ and later for instrumental ensembles too. The term *canzoni francese*, commonly used in Italy, therefore refers either to original French chansons or to instrumental adaptations. By the end of the 16th century, in order to distinguish between the two, the instrumental adaptation was often referred to as *canzoni alla francese* or *canzoni da sonar.*

In the first half of the 17th century the meaning of the words sonata and canzona partially overlapped, the terms often being used interchangeably. Tarquinio Merula's 1637 collection, for example, was entitled *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera.*

From 1600 theoreticians such as Girolamo Diruta (*Il transilvano*, 1612) and Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, 1619) attempted to define the characteristics of the sonata and the canzona. Praetorius made a differentiation on the basis of style and function: "sonata à sonando wird also genennet, daß es nicht mit Menschen Stimmen, sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonen, musicirt wird; Derer Art gar schöne in Joh. Gabrielis und andern Autoren Canzonibus und Symphoniis zu finden seyn. Es ist aber meines erachtens dieses der unterscheyd; Daß die Sonaten gar gravitetisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd; Die Canzonen aber mit vielen schwartzen Notten frisch, frölich und geschwinde hindurch passiren." ... "Ebenermassen dass man nach ein Concert oder sonsten einer prechtigen Mutet, bald ein lustig Canzon, Gaillard, Courant oder dergleichen mit ... Instrumenten hervur bringe" ("it is called sonata to be played, when music is made not with human voices but only with instruments, like the canzona. Beautiful examples of this art are to be found in the canzonas and sinfonias of Joh. Gabrieli and other authors. But the difference in my opinion is this: that the sonates, solemn and magnificent, are composed in a motet-like way; the canzonas, however, occur with many black notes, lively, cheerful and swift"..."Likewise after a concert or otherwise a magnificent motet, one could promptly play with instruments a gay canzona,

gaillard, courant or the like") (*Syntagma musicum*, vol.III, p.24). Praetorius, therefore, considered the sonata and canzona to be instrumental pieces; in his view the sonata was solemn, while the canzone was lighter and faster and thus appropriate for performance at the end of a concert or after a motet.

The sonata developed in the course of the 17th century from what had usually been a short, single-movement form into a more extensive, multi-movement work. Early sonatas in several sections tend to alternate duple and triple time, and polyphonic and homophonic writing. A melodic motif may be shared by all voices, and repeats and sequences are common features. By the end of the 17th century, however, the sonata had evolved into a work with independent, separate movements, forming a cycle on the basis of a tonal relationship.

In the early canzona, imitative sections with short motifs in quick note values alternate with homophonic sections. Repeats, especially of the opening and final sections, are common. Canzonas were usually written in the Dorian mode, whether transposed or not, and often began with the rhythmic motif: 𝅗𝅥 ♩ ♩ . As the century progressed, imitative writing became less significant. The opening thematic material developed into a complete phrase heard in turn in all voices. By the end of the century, the term canzona was only used to designate a particular movement of a sonata.

As far as we know, the word concerto was first used in Italy in 1519 in terms of 'agreement' or 'collaboration' in a vocal or instrumental ensemble. This corresponds to the original meaning of the word sinfonia, and it is therefore hardly surprising that the terms sinfonia and concerto were often used interchangeably in the 17th century. But towards the end of the 16th century a term was also required for the new solo style, and here the word concerto was used in its original Latin meaning of 'competition'. Praetorius too considered that the term concerto came from the Latin *concertare* and should therefore be defined as "mit einander scharmützeln" (to skirmish with one another) (*Syntagma musicum*, vol.III, p.5). But its meaning could differ in the early 17th century, as is shown by Praetorius' explanation that "jetziger zeit in Italia fast alle ... Componisten gar wenig von Madrigalien, meistenstheils aber uff diese und dergleichen Art gerichtete sehr herrliche Sachen, welche sie mit einer eintzigen, zwo, dreyen, und vier Stimmen cum Basso generali pro Organo ... in druck herfür kommen lassen, Concertos, Concentus ac Motettas indifferenter nennen und inscribirn." ("nowadays in Italy almost all composers are less interested in madrigals, preferring marvellous things composed in more or less the same way, which in one, two, three or four voices with basso continuo for organ are printed under the different names and inscriptions of concerto, concentus and motet.") (*Syntagma musicum*, vol.III, pp.4-5). This description fits both definitions of the term concerto.

The two different meanings of the word concerto existed side by side from the end of the 16th until the mid-18th century. Compositions of highly different characters could therefore quite correctly be entitled concerto. After 1750 the term was used primarily for works with a clear contrast between tutti and solo passages.

The word capriccio did not refer to a particular musical form, but to all sorts of compositions with reference to a particular 'idea or thought'. It was frequently used in the sense of canzona, fantasia or concerto. Thus Ottavio Bariola's title (1594): *Capricci overo canzoni*, Praetorius' reference to *Capriccio seu* (or) *Phantasia* (*Syntagma musicum*, vol.III, p.21), and Giovanni Paolo Cima's *capriccio a 2* in his *Concerti ecclesiastici* (1610). In 17th-century keyboard music in particular, the term

capriccio was very often used for canzone-like pieces and the lighter ricercares.

Unlike the above terms, the history of the motet goes back far beyond the Baroque period, having its roots in the 12th century. Naturally, the meaning of the word changed frequently in the course of time. In the 16th century, in the context of the Flemish-Netherlands style of Josquin des Préz and his successors, the motet acquired its 'classical' connotation as a sacred polyphonic composition on a Latin text, for vocal or instrumental performance, or a combination of the two. With the integration of *seconda prattica (stile moderno)* elements it lost some of its classical features, but became the starting point for several new sacred genres such as the cantata. The development of a large number of musical forms at the beginning of the 17th century brought an end to the unique position of the motet as central musical genre, and also caused a certain terminological confusion. In the 17th and 18th centuries the word motet could refer to any sacred or secular Latin vocal composition except the mass and oratorio. The term could also be applied to monody, the concerto, the cantata, and to traditional single- or multi-choral motets. Praetorius too considered the terms concerto and motet to be analogous and interchangeable (*Syntagma musicum*, vol.III, p.6). Texts were taken mainly from the bible (psalms, lessons, antiphons, canticles), and also from liturgical *de tempore* sources (Marian sequences, for instance). Catholic motets were invariably in Latin, unlike Protestant motets which, after the Reformation, were written mainly in the native language. Beside pure vocal performance, parts could be doubled by instruments and accompanied by a continuo group. Moreover, purely instrumental performance was also known. Thus the duties of the Concerto Palatino in Bologna included (instrumental) performance of motets at appointed times.

The Duma is a vocal or instrumental composition inspired by musical elements of the Ukranian Dumka. In most slavic languages Dumka means something like thought, reflection or counsel. In the 15th - 17th centuries the Duma was current among the Cossacks as a narrative song accompanied by string instruments. Sung by itinerant musicians, it told of heroic deeds and battles, and of Cossack victories over the Tartars and Turks. 17th-century specimens also vociferated against Polish feudal rule. From Polish-Ukrainian border territory the name was later adopted in Polish literature.

Cas Gevers

English translation
Stephen Taylor and Mimi Mitchell

In Stil Moderno

Le nom de l'ensemble **In Stil Moderno** découle d'une pratique qui surgit en Italie au XVII[e] siècle. Ses figures de proue furent Giulio Caccini et Claudio Monteverdi. Le *stile moderno* contraste vivement avec le *stile antico*. Au début, Monteverdi utilisa les termes *prima pratica* et *seconda pratica* pour marquer la différence entre l'ancien style de la Renaissance hollandaise, qui accordait une plus grande importance aux considérations musicales qu'au texte, et le style moderne, qui considérait le texte comme point de départ. Le XVII[e] siècle est caractérisé par la coexistence du *stile antico* et du *stile moderno*. Il est donc incorrect d'affirmer que le style moderne ait complètement remplacé la pratique de la composition la plus ancienne.

Le *stile antico* atteint son apogée dans la polyphonie vocale de Giovanni Pierluigi da Palestrina, au XVI[e] siècle. Son style est caractérisé par des structures fluides où les voix individuelles semblent suivre leur propre chemin tout en faisant partie de l'ensemble, dans le cadre d'une beauté quasi abstraite.

Dans le *stile moderno*, la base des voix individuelles était plus harmonique, aux dépens, apparemment, de son profil mélodique. Il comprend également des parties d'homophonie, outre des morceaux polyphoniques. L'organisation harmonique, bien plus évidente que dans la polyphonie de Palestrina, y détermine davantage le mouvement des lignes individuelles que dans le *stile antico*.

Il n'est donc pas surprenant que le début du XVII[e] siècle ait inauguré l'ère du *basso continuo*, qui signifie littéralement une partie continue de basse qui unifiait les différents morceaux solo et tutti. En se basant sur ce *basso continuo*, le *stile moderno* se distingua par le développement d'un style instrumental indépendant. Parmi les aspects importants de ce style mentionnons-en deux: la virtuosité de l'oeuvre instrumentale et la musique, écrite en exclusivité pour des instruments. Outre d'innombrables compositions pour voix et instruments, remarquons la naissance d'un considérable répertoire de musique purement instrumentale, y compris des pièces pour violons et trombones.

Contrastant avec la nature relativement abstraite de la musique religieuse vocale de la Renaissance, l'emphase de la musique du premier baroque était centrée sur l'expression des émotions. Cette évolution -qu'annonçaient déjà les oeuvres des madrigalistes du XVI[e] siècle- aboutit à la naissance de l'opéra. Cette expressivité baroque est facilement reconnaissable dans les oeuvres originaires de l'Europe de l'Est inclues dans ce CD.

Au XVII[e] siècle, les contacts culturels intensifs entre différents pays assurèrent l'essor rapide du nouveau style italien dans toute l'Europe. Les musiciens italiens voyageaient à l'étranger avec leurs patrons et obtenaient souvent des fonctions aux cours ou dans les églises étrangères. Ainsi, Giovanni Battista Buonamente et Antonio Bertali entrèrent au service de la cour impériale de Vienne, tandis que Tarquino Merula et Giovanni Francesco Anerio conservaient leur poste à la cour du roi de Pologne Sigismond III Vasa, à Varsovie. En outre, de nombreux musiciens étrangers séjournaient en Italie, parmi lesquels Adam Jarzębski et Heinrich Schütz, pour expérimenter directement la nouvelle musique. Voilà d'ailleurs pourquoi de nombreuses collections de musique italienne furent publiées hors d'Italie.

Les antécédents politiques

Deux faits ont principalement marqué l'évolution de la société au XVII[e] siècle: d'une part l'antithèse entre la Réforme et la Contre-Réforme, et de l'autre, les luttes de pouvoir entre les classes.

Le concile de Trente (1545-1563) permit de renforcer l'esprit de la Contre-Réforme au sein de l'Eglise catholique. Les papes collaborèrent avec les leaders politiques pour essayer de récupérer le terrain perdu, établissant une union avec certains milieux des Eglises orientales européennes (Union de Brest, 1596). C'est ainsi que le catholicisme commença à persécuter le protestantisme plus violemment que jamais.

Mais le XVII[e] siècle a été tout particulièrement marqué par les luttes de pouvoir politique entre le roi et la noblesse. La bourgeoisie naissante, issue des villes, intensifia sa participation à ce conflit politique.

Dans les grandes lignes, la monarchie renforça son pouvoir à la suite des guerres, des guerres civiles et des conflits religieux. De nombreux chefs d'Etat réussirent à se libérer relativement de la noblesse et d'autres forces en proclamant leur souveraineté. Dès le milieu du XVII[e] siècle, l'absolutisme devint le système de gouvernement prédominant en Europe. Sa mise en oeuvre dépendait de l'équilibre de pouvoir existant dans les pays concernés. Néanmoins, d'autres systèmes de gouvernement surgirent sur le Vieux Continent. En Allemagne, pays déchiré par la guerre de Trente Ans, les dirigeants des principautés individuelles l'emportèrent sur le pouvoir central impérial. L'Allemagne en fut ainsi réduite à une confédération d'Etats, nettement inférieure du point de vue politique et militaire.

Les tensions religieuses et l'essor de la dynastie des Habsbourg sont les deux principaux événements historiques ayant influencé la culture musicale dans l'Autriche-Bohême des Habsbourg. A la suite d'une période marquée par une certaine tolérance, à partir de la seconde moitié du XVI[e] siècle, la Contre-Réforme devint une force bien plus puissante. Vers 1620, la Contre-Réforme connut d'importants bouleversements qui donnèrent lieu à différentes tentatives de formation d'union religieuse catholique sous les Habsbourg. Après une époque d'inquiétude politique et religieuse issue de la guerre de Trente Ans, le territoire des Habsbourg devint le centre de la Contre-Réforme. Moyennant les traités de Westphalie (1648), la dynastie des Habsbourg acquit une souveraineté décisive sur l'Autriche et la Bohême.

La Bohême, qui avait connu une crise économique, sociale et culturelle pendant la guerre de Trente Ans, fut annexé - comme province limitrophe- par les Etats habsbourgeois. La guerre et le déclin de l'activité économique et culturelle détruisirent dans une large mesure les étroites relations que la Bohême avait nouées avec d'autres pays européens. En 1612, le déplacement de la cour impériale, et donc de la cour royale de Bohême, de Prague à Vienne provoqua l'émigration permanente des artistes de Bohême.

En Pologne-Lituanie, les groupes politiques l'emportèrent sur la monarchie et celle-ci ne put donc y introduire l'absolutisme. En Hongrie, la couronne fut obligée de transiger avec les autres classes. Aussi bien en Pologne-Lituanie qu'en Hongrie, la pression exercée par les agressions territoriales des pays limitrophes et la supression totale du paysannat donnèrent lieu à la naissance d'une puissante noblesse capable de s'opposer au pouvoir royal et donc d'éviter toute autocratie du souverain.

Les compositeurs

Giovanni Battista Buonamente (Mantoue, fin du XVI^e siècle - Assise, 1642)
L'Italien Buonamente fut compositeur, chef de choeur, violoniste, chanteur et membre de l'ordre franciscain. il est probable qu'il ait travaillé avec Monteverdi à la cour des Gonzague à Mantoue. Il se peut affirmer également qu'il en ait profité pour se rendre à Vienne en compagnie de la princesse Eléonore Gonzague lors de la célébration des noces de celle-ci avec l'empereur Ferdinand II de Habsbourg en 1622. Vers 1626-1629, Buonamente obtint le poste de *musicista da camera* de l'empereur Ferdinand II à Vienne. Il est probable qu'il ait occupé ce poste jusqu'en 1631. Et ce poste le fit se rendre a Prague en 1627 où il assista au couronnement de Ferdinand III comme roi de Bohême. A la suite d'un séjour très bref à Bergame, vu qu'il fut engagé comme haute-contre et comme violoniste à Santa Maria Maggiore, en 1632, il fut nommé violoniste à la Madonna della Steccata de Parme. Au bout d'un an, il partit pour Assise où il mourut en 1642. Il occupa le poste de *maestro di cappella* à la basilique San Francisco jusqu'à sa mort.

De nos jours, Buonamente est réputé pour ses compositions pour violon. Il serait difficile d'établir, d'une manière précise, sa contribution à l'évolution de la sonate et d'un style pour violon idiomatique car de ses sept collections instrumentales, seules les quatre dernièrs sont parvenues jusqu'à nos jours. Dans ses sonates et ses canzoni -moyennant l'usage des bassi ostinati comme romanesca et ruggiero, ainsi que des mélodies populaires- il est facile de constater l'influence de Salomone Rossi, de Biagio Marini et de Francesco Turini.

Marcin Mielczewski (n.c. 1600 - Varsovie, 1651)
Marcin Mielczewski fut l'un des principaux talents musicaux de la Pologne au début du baroque. On le mentionne pour la première fois dans les archives de la chapelle de la cour, en 1638. Vers 1645, ce compositeur s'installe à la cour de l'évêque Charles Ferdinand, le frère du roi, dans la ville de Plock. Mielczewski dédie les oeuvres qu'il compose pour la chapelle épiscopale à l'évêque Charles.

La musique de Mielczewski jouit d'une grande réputation tout au long de sa vie; son oeuvre se distingue par sa variété et par sa complexité stylistique comprenant aussi bien le *stile antico*, dans des messes basées sur le style polyphonique de la fin de la Renaissance, que le *stile moderno* dont témoignent une série de compositions vocales et instrumentales réellement magistrales. Dans ses dernières pièces, Mielczewski exploite au maximum les riches possibilités techniques du concerto du début du baroque. Ses oeuvres purement instrumentales découlent directement du style de la canzone de Jarzębski, avec des mesures, des structures, des configurations et des rythmes contrastés. Sa technique instrumentale, très développée, se base largement sur les effets virtuoses, originaires d'Italie. Mielczewski utilise abondamment des thèmes et des rythmes de la musique populaire polonaise.

Vincent Jelich (Rijeka, 1597 - Saverne, vers 1636)
Jelich commence son activité musicale en tant que chanteur du choeur de la chapelle de l'archiduc Ferdinand à Graz. Il retourne ensuite dans sa ville natale et, en 1615, il y obtient le poste de musicien de la chapelle de la cour. Dès 1618, il travaille à Saverne en tant qu'instrumentiste de la cour de Léopold, le frère de Ferdinand. Par la suite, il combine ce poste et le sacerdoce. On estime que Jelich mourut lors d'une épidémie à Saverne. La première publication de Jelich, *Parnassia militia* (1622), est une collection de 24 concerts religieux et de 4 ricercari dont certains furent composés pendant son second séjour à Graz. Par l'intermédiaire des nombreux compositeurs italiens qui travaillaient à la cour de Graz, Jelich connut le style expressif du nord de l'Italie. Influencé par ce style,

Jelich s'intéressa principalement au pouvoir expressif du texte. Il utilisa ses moyens musicaux pour mettre en relief le sens des paroles, en alternant régulièrement les sections syllabique et mélismatique. Remarquons tout particulièrement l'usage précoce que fit Jelich d'indications du tempo et du caractère telles que *tardi, tardissimo, allegro* et *allegrissimo.*

Andrezj Rohaczewski (début du XVII^e siècle)
On n'en sait pas long sur la vie de Rohaczewski, sauf qu'il travailla à la cour du grand prince de Lituanie, Albert Stanisław Radziwill. La *Canzon à quattro* de Rohaczewski figure dans la sixième partie de la tablature de Peplin. Cette grande collection est conservée dans la bibliothèque du Séminaire Peplin; outre la musique primitive pour orgue, elle comprend également des transcriptions d'oeuvres vocales et instrumentales. Les 85 canzoni de ce manuscrit contiennent des oeuvres d'Andrea et de Paolo Cima, d'Andrea Gabrieli, d'Adam Jarzębski, de Tarquinio Merula et de Thomas Morley. Le style de la canzone de Rohaczewski nous incite à penser qu'à l'origine, ces canzoni furent écrites, non pas pour orgue mais pour cordes. De même que les canzoni de Jarzębski, la pièce de Rohaczewski adopte également la forme *da capo,* alors que dans la partie centrale, les voix évoluent deux par deux.

Adam Jarzębski (Warka, avant 1590 - Varsovie, 1648/49)
Les premières données que l'on conserve d'Adam Jarzębski remontent à 1612, alors qu'il jouait de la viole à Berlin, dans la chapelle de Jean Sigismond, l'électeur du Brandebourg. Trois ans plus tard, Jarzębski partit pour l'Italie, sans l'ombre d'un doute pour acquérir une expérience directe des nouvelles tendances musicales qui s'y manifestaient. En 1619, il s'établit à Varsovie où il entre au service de la cour polonaise, d'abord sous Sigismond III Vasa, puis sous son fils Ladislaw IV Vasa, grand amateur d'art et fervent de Jarzębski.

Adam Jarzębski fut le premier compositeur polonais (et l'un des premiers d'Europe centrale) à écrire de la musique purement instrumentale.

La seule édition (datant de 1627) que l'on conserve de son oeuvre est une collection intitulée *Canzoni e Concerti.* Ce manuscrit comprend 27 morceaux: 13 compositions à deux parties, 10 à trois parties et 5 à quatre parties pour instruments et basse continue. Certaines de ses oeuvres sont intitulées *Concerto* ou *Canzone,* d'autres sont des adaptations de motets (par exemple, *Diligam te Domine, Cantate Domino* et *In Deo speravi*). Plusieurs de ses morceaux portent le nom des villes où séjourna Jarzębski lors de ses voyages, comme *Küstrinella, Berlinesa, Spandesa, Königsberga* et *Norimberga.*

Les compositions de Jarzębski sont similaires aux canzoni italiennes du début du baroque et de compositeurs tels que Fontana, Marini et Rossi. L'élaboration des morceaux, la configuration, l'ornementation, les modulations libres et les progressions chromatiques inventives évoquent l'une des oeuvres italiennes de la même époque. Une série de sections utilisent des rythmes de danse (galliarde, villanella) et la typique cantilène vénitienne. Ses compositions sont caractérisées par les contrastes. Toutes ses canzoni et ses concerts témoignent de l'intérêt de Jarzębski pour le dialogue entre les instruments. Sa musique, énergique et puissante, est basée sur un rythme vif, ainsi que sur des sujets simples, nets et animés. Dans sa *Sonata Chromatica,* Jarzębski utilise la quarte descendant, si populaire à l'époque baroque.

Daniel Speer (Breslau 1636 - Goppingen, 1707)
Après avoir fait ses études à l'établissement d'enseignement secondaire de Breslau, Daniel Speer acquit de l'expérience musicale en voyageant dans les Balkans, de 1664 à 1666. A cette époque, il travailla comme musicien de ville et d'église. En 1667, il fut nommé musicien d'é-

glise et professeur "*zu Versehung und Lehrung der Musik*" à Goppingen. L'année suivante, le duc Eberhard III refusa de renouveler sa nomination. Speer s'installa alors à Groß Bottwar, ville où il se maria en 1669. A la suite d'un séjour à Leonberg, près de Stuttgart, où il publia ses premiers ouvrages théoriques, en 1673, Speer retourna à Goppingen et à son travail d'enseignement. C'est à ce moment-là que Speer publia un grand nombre d'oeuvres musicales et théoriques. Il fut incarcéré en 1689 pour ses idées politiques. A sa libération, on l'envoya à Waiblingen (près de Stuttgart). En 1694, il retourna à Goppingen pour la troisième fois et y obtint finalement le poste de chanteur à la *Lateinschule*.

Parmi les publications théoriques les plus importantes de Speer, mentionnons surtout son ouvrage sur la musique pratique: *Grund-richtiger, kurz-leicht und nötiger, jetzt wolvermehrter Unterricht der musikalischen Kunst* (1687). Outre ses écrits sur la musique, cette oeuvre comprend une série de compositions pour clavier, vents et cordes sous forme d'exercices et d'exemples.

Stanisław Sylwester Szarzyński (seconde moitié du XVII^e siècle -première moitié du XVIII^e siècle)

Le moine cistercien Stanisław Sylvester Szarzyński fut l'un des principaux compositeurs polonais vers l'an 1700. On en sait réellement très peu sur sa vie mais les manuscrits que l'on conserve de son oeuvre remontent à la période 1692-1713. Szarzyński écrivit presque exclusivement de la musique vocale religieusee. La seule oeuvre instrumentale connue de ce compositeur est la *sonata da chiesa* pour deux violons et orgue, une pièce caractérisée par de fortes exigences techniques et d'attrayantes lignes mélodiques. Ses concertos religieux adoptent différents éléments de l'opéra italien, dont le langage mélodique basé sur la cantilène et le style virtuose.

Tarquinio Merula (Crémone, 1594/5 - Crémone, 1665)

Les premières données que l'on conserve de Merula remontent au 22 octobre 1616, étant donné que c'est à cette date-là qu'il fut engagé pour trois ans comme organiste de l'église de Lodi. A la fin du mois de janvier 1621, il quitte son poste de travail pour se rendre à Varsovie, où il obtient le poste de *organista di chiesa e di camera* (organiste d'église et de chambre) du roi de Pologne Sigismond III Vasa. En 1626, il retourne à Crémone, sa ville natale, pour y travailler en tant que *maestro di cappella* à Laudi della Madonna. Puis en 1631, alors qu'il résidait à Bergame, il fut nommé successeur d'Alessandro Grandi au poste de *maestro di cappella* à Santa Maria Maggiore. A la suite de son licenciement pour comportement indécent avec plusieurs élèves, Merula retourna à Crémone. Entre 1638 et 1646, il occupe les postes de *maestro di cappella* et d'organiste de la cathédrale de Bergame. Puis, en 1646, il retourne de nouveau dans sa ville natale.

Dans la canzone inclue dans ce CD, on reconnaîtra aisément les nombreuses entrées imitatives des voix individuelles. Chacune des trois sections brèves, aux différentes mesures, commence par un nouveau thème. La troisième section finit par une répétition des thèmes de la première section.

Les formes musicales

L'évolution rapide de la musique instrumentale à la fin du XVI[e] siècle donna lieu à la prolifération de termes à l'usage ambigu et fréquemment inadéquats. Les sens variaient et les définitions changeaient en fonction des zones. Chaque compositeur interprétait à sa guise les termes utilisés pour déterminer les formes instrumentales et vocales en développement. On ne faisait aucune mention d'une terminologie de base répandue. Ainsi donc, le sens de genres tels que la sonate (CD n° 7-10, 13, 17 et 18), la canzone (CD n° 1, 2, 4-6), le concerto (CD n° 16), le capriccio (CD n° 14) et le motet (CD n° 3, 11, 12), n'était pas toujours uniforme au XVII[e] siècle. Au contraire, on utilisait souvent différents termes pour des formes identiques. En général, ce n'est que vers la fin du siècle que ces formes musicales acquirent un caractère dominant et musicalement reconnaissable.

Le terme sonate (suonata, sonnada, sonada, sonado) qui était surtout répandu en Espagne pendant la première moitié du XVI[e] siècle, était en rapport avec une composition instrumentale. Le terme *sonare* fut probablement introduit en Italie à la même époque. On utilisait le mot *sonare* pour désigner une interprétation musicale, par opposition au vocable *cantare* qui désignait une interprétation vocale. En 1509, Ottaviano dei Petrucci rattacha la phrase *per cantar e sonar* au titre de sa tablature de luth pour indiquer que sa collection comprenait des morceaux vocaux et instrumentaux.

Le terme canzone dérive du mot français chanson, une composition vocale dont l'origine remonte au début du XVI[e] siècle. La chanson a évolué vers la canzone purement instrumentale à travers une pratique répandue et consistant à transcrire les chansons pour luth ou orgue, puis pour tout l'ensemble instrumental. Le terme *canzoni francese*, couramment utilisé en Italie, se rapporte donc aux chansons primitives françaises ou à des adaptations instrumentales. Vers la fin du XVI[e] siècle et dans le but de les distinguer, l'adaptation instrumentale était généralement dénommée *canzoni alla francese* ou *canzoni da sonar.*

Tout au long de la première moitié du XVII[e] siècle, les termes sonate et canzone eurent partialement un sens similaire, à tel point qu'on les utilisait indistinctement. Par exemple, la collection de Tarquinio Merula, de 1637, fut intitulée *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera.* Depuis 1600, les théoriciens Girolamo Diruta (*Il transilvano,* 1612) et Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, 1619) essayèrent de définir les caractéristiques de la sonate et de la canzone.

Praetorius a fait une différenciation conformément à son style et à sa fonction: "on l'appelle *sonate* à jouer lorsque la musique est faite, non pas pour des voix humaines, mais seulement pour instruments, comme la *canzone.* Les *canzoni* et les *sinfonie* de Joh. Gabrieli et d'autres auteurs en constituent de magnifiques témoignages. Mais à mon avis, il existe une différence: les *sonate*, solemnes et magnifiques, sont des compositions similaires aux motets. En revanche, les *canzoni* contiennent de nombreuses notes noires et elles sont vives, gaies et sautillantes..." "De même, après un *concerto* ou un magnifique motet, on pourrait jouer une *canzone* animée, une gaillarde, une courante ou d'autres pièces".

(*Syntagma musicum* vol. III, p. 24). On peut donc affirmer que pour Praetorius les sonates et les canzoni étaient des pièces instrumentales; tandis que la sonate avait un caractère solennel, la canzone était plus légè-

re, plus rapide et elle était donc plus appropriée à être interprétée à la fin d'un concert ou après un motet.

La sonate a évolué au XVII[e] siècle, en passant d'une forme de mouvement unique et brève à une pièce plus longue et à plusieurs mouvements. En général, les premières sonates à différentes sections délaissaient les mesures binaires et l'écriture polyphonique au profit des dessins ternaires et de l'homophonie. Un motif mélodique pouvait passer par toutes les voix, tandis que les répétitions et les séquences étaient des caractéristiques communes. Néanmoins, vers la fin du XVII[e] siècle, la sonate, devenue une pièce à mouvement indépendants et séparés, formait un cycle basé sur des rapports tonals.

Dans les premières canzoni, les sections imitatives à motifs courts et à valeurs de notes rapides alternaient avec des pièces homophoniques. Les répétitions, surtout dans les sections initiaux et finals, étaient fréquentes. En général, l'écriture des canzoni, qu'elles fussent transposées ou non, était basée sur le mode dorien. En outre, elles commençaient souvent par le motif rythmique ♩ ♩ ♩ . Alors que le XVII[e] siècle battait son plein, l'écriture imitative commença à perdre du terrain. Le matériel thématique de l'ouverture devint une phrase complète que l'on écoutait alternativement à travers les voix. Vers la fin du siècle, le terme canzone ne s'utilisait plus que pour désigner un mouvement spécifique d'une sonate.

On sait que le terme concerto fut utilisé pour la première fois en Italie en 1519, et qu'il signifiait "accord" ou "collaboration" dans un ensemble vocal ou instrumental. Dans ce sens, il correspondait au sens primitif du terme sinfonia. Il n'est donc pas surprenant qu'au XVII[e] siècle, les termes sinfonia et concerto fussent utilisés indistinctement. Mais vers la fin du XVI[e] siècle et vu qu'on avait également besoin d'un terme pour le nouveau style *a solo*, on utilisa le mot concerto dans sa signification primitive latine, c'est-à-dire celle de rivalité réciproque. Praetorius considérait également que le terme concerto dérivait du mot latin concertare, raison pour laquelle il fallait le définir en tant que "mit einander scharmützein" (avoir une escarmouche). Cependant, le sens de ce mot aurait évolué au début du XVII[e] siècle, comme en témoigne l'explication de Praetorius dans sa *Syntagma musicum:* "à l'heure actuelle, en Italie, presque tous les compositeurs se désintéressent des madrigaux au profit de compositions merveilleuses et d'un style similaire. A une, deux, trois ou quatre parties et basse continue pour orgue, elles sont imprimées sous différents noms et inscriptions de *concerto*, *concentus* et *motteto*".(*Syntagma musicum* vol. III, p. 4 et 5). Cette description s'adapte aux deux définitions du terme concerto.

Les deux sens différents du terme concerto coexistèrent depuis la fin du XVI[e] siècle jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle. Par conséquent, des compositions d'une nature très différente pouvaient être correctement dénommées comme concerto. A partir de 1750, ce terme s'utilisa généralement pour des pièces caractérisées par un contraste net entre les morceaux tutti et solo.

Le terme capriccio faisait allusion, non pas à une seule forme musicale, mais à toutes sortes de compositions en tant que "idée ou pensée spécifique". On l'utilisait souvent dans le sens de canzone, fantaisie ou concerto. D'où le titre d'Ottavio Bariola (1594) *Capricci overo canzoni ou* le capriccio a 2 de Giovanni Paolo Cima dans son *Concerti ecclesiastici* (1610). Rappelons que la musique pour clavier du XVII[e] siècle utilisait fréquemment le terme capriccio dans les pièces du genre canzone et dans les ricercari plus légers.

Contrairement aux termes précédents, l'histoire du motet est antérieure au XVII[e] siècle, puisque son origine remonte au XII[e] siècle. Bien entendu, la signification de

ce terme à évolué à maintes reprises avec le temps. Au XVI^e siècle et dans le contexte du style flamand-hollandais de Josquin des Prés et de ses successeurs, le motet acquit sa connotation "classique" de composition polyphonique religieuse dans un texte en latin pour interprétation vocale ou instrumentale, ou leur combinaison. L'introduction des éléments de *seconda pratica (stile moderno)* lui fit perdre certaines caractéristiques classiques. Néanmoins, il devint le point de départ d'une série de nouvelles formes religieuses, comme la cantate. Au début du XVII^e siècle, l'évolution d'un grand nombre de formes musicales en finit avec la position d'exclusivité du motet en tant que genre musical central, ce qui provoqua une certaine confusion terminologique. Ainsi, toutes les compositions vocales en latin, qu'elles fussent religieuses ou profanes, des XVII^e et XVIII^e siècles, à l'exception des messes et des oratorios, pouvaient porter le nom de motet. Ce terme pouvait également s'appliquer à la monodie, au concerto, à la cantate et aux motets traditionnels (polychorals). Praetorius estimait d'ailleurs que les termes concerto et motet étaient analogues et interchangeables (*Syntagma musicum* vol. III, p. 6). Les textes furent non seulement et surtout extraits de la Bible (psaumes, leçons, antiennes, cantiques), mais également de sources liturgiques *de tempore* (de séquences mariales, par exemple). Les motets catholiques étaient invariablement composés sur des paroles latines, alors qu'à la suite de la Réforme, les motets protestants étaient principalement composés dans les langues autoctones. En dehors des interprétations vocales pures, les parties pouvaient être doublées par des instruments et être accompagnées d'un continuo. Qui plus est, on connaissait également l'interprétation purement instrumentale. Ainsi donc, parmi les fonctions du Concerto Palatino de Bologne, figurait également l'interprétation (instrumentale) de motets à des moments spécifiques.

La Duma est une composition vocale ou instrumentale s'inspirant d'éléments musicaux de la Dumka ukrainienne. Dans la plupart des langues slaves, Dumka signifie en quelque sorte pensée, réflexion ou conseil. Pour les cosaques du XV^e au XVII^e siècle, la Duma était une sorte de chanson narrative accompagnée d'instruments à corde, que chantaient les musiciens nomades et qui parlaient des exploits héroïques, des batailles et des victoires des cosaques sur les Tartares et les Turcs. Au XVII^e siècle, les paroles de ces chansons critiquaient également la domination féodale polonaise. Par la suite, la littérature polonaise adopta le nom du territoire frontalier de la Pologne-Ukraine.

Cas Gevers

Traduction: SAT Traductores-Joël Mayer

In Stil Moderno

Das Ensemble **In Stil Moderno** hat seinen Namen von dem gleichnamigen Kompositionstil, der im 17.Jhd. in Italien von Giulio Caccini und Claudio Monteverdi entwickelt wurde und sich vom *stile antico* absetzte. Ursprünglich verwendete Monteverdi die Begriffe *prima prattica* und *seconda prattica*, um den Gegensatz zwischen dem älteren niederländischen Renaissancestil, bei dem die Musik über den Text dominierte, und dem modernen Stil, wobei der Text als Ausgangspunkt genommen wurde zu zeigen. Der *stile antico* und der *stile moderno* existierten im 17.Jhd. nebeneinander, wobei der modernere Stil die ältere Schreibweise sicher nicht völlig ersetzte.

Der *stile antico* hatte im 16.Jhd. mit den Kompositionen von Giovanni Pierluigi da Palestrina seinen Höhepunkt erreicht. Sein Stil wurde geprägt von einem fließenden Stimmgewebe, in dem die einzelnen Stimmen scheinbar unabhängig ihren eigenen Weg gingen und die Musik eine fast abstrakte Schönheit bekam.

Die einzelne Stimme hatte im *stile moderno* einen stärkeren harmonischen Bezug, zu lasten ihres melodischen Profils. Polyphone Passagen wechselten ab mit homophonen Teilen. Die harmonische Verbindung, viel präsenter als in Palestrinas Polyphonie, entschied mehr als vorher über den Verlauf jeder Stimme.

Folgerichtig markierte der Anfang des 17.Jhds. auch den Beginn des *basso continuo*-Zeitalters, buchstäblich eines fortlaufenden Basses, der die Basis für sehr unterschiedliche Solo- und Tuttipassagen stellte. Mit dem *stile moderno* entwickelte sich basierend auf dem *basso continuo* ein selbständiger Instrumentalstil. Dieser zeigte sich unter anderem in virtuosen Passagen und in ausschließlich für Instrumente komponierten Werken. So entstand auch für Violinen und Posaunen ein umfangreiches Repertoire.

Im Gegensatz zu der relativen Abstraktion der geistlichen Vokalmusik der Renaissance, wollte die frühbarocke Musik hauptsächlich Gefühle ausdrücken. Diese Entwicklung, schon angekündigt durch die Kompositionen der Madrigalkomponisten des 16.Jhds., fand ihren Ausdruck in der Geburt der Oper. Dieselbe barocke Expressivität spricht aus den osteuropäischen Stücken dieser CD.

Im 17.Jhd. konnte sich der neue italienische Stil durch die intensiven internationalen Kontakte schnell in ganz Europa ausbreiten. Italienische Musiker begleiteten ihre Arbeitgeber ins Ausland oder erhielten Anstellungen an Höfen oder Kirchen außerhalb Italiens. So wurden Giovanni Battista Buonamente und Antonio Bertali an den kaiserlichen Hof in Wien verpflichtet, Tarquinio Merula und Giovanni Francesco Anerio bekleideten Ämter beim polnischen König Sigismund III. in Warschau. Daneben zogen viele ausländische Musiker, wie Adam Jarzębski und Heinrich Schütz nach Italien, um aus erster Hand die neue italienische Musik kennenzulernen; zahlreiche italienische Ausgaben wurden auch in anderen Ländern verlegt.

Politische Hintergründe

Die Entwicklungen der Reformation und Gegenreformation und der Machtstreit zwischen den verschiedenen sozialen Klassen prägten die Gesellschaft des 17.Jhds.

Nach dem Konzil von Trient (1545-1536) entwickelte die katholische Kirche stärkere gegenreformatorische Tendenzen. Die Päpste versuchten in Zusammenarbeit mit den politischen Kräften das verlorengegangene Terrain zurückzuerobern und gründeten mit der Union von Brest 1596 eine Einheit mit Teilen der osteuropäischen Kirche. Um 1600 wurde die Verfolgung des Protestantismus wesentlich härter.

Daneben prägte der Streit um die politische Herrschaft zwischen dem König und dem Adel das 17.Jhd. Außerdem entstand in den Städten ein Bürgerstand, der sich immer mehr in diesen Machtkampf einmischte. Im allgemeinen trat die Monarchie gestärkt aus Kriegen, Bürgerkriegen und dem Streit zwischen den Glaubenslagern hervor. Vielen gelang es, vom Adel und anderen Ständen relativ unabhängig zu werden und sich selbst als einzigen Träger der Souveränität zu etablieren. Seit der Mitte des 17.Jhds. wurde die absolutistische Staatsform vorherrschend in Europa. Die Machtverhältnisse der einzelnen Länder bestimmte den Weg dahin oder machte die Entwicklung einer anderen Staatsform möglich.

In Deutschland, das zerrissen war durch den Dreißigjährigen Krieg, siegten am Ende die Reichsfürsten über die kaiserliche Zentralverwaltung. Deutschland wurde reduziert auf einen politisch und militärisch untergeordneten Staatenbund.

Die religiösen Spannungen und der Aufstieg der habsburgischen Dynastie waren die wichtigsten historischen Entwicklungen in Bezug auf die habsburgische österreich-böhmische Musikkultur. Nach einer Periode von verhältnismäßiger Toleranz wuchs die Kraft der Gegenreformation seit der zweiten Hälfte des 16.Jhds. Gegen 1620 war die Gegenreformation in eine agressive Phase gekommen, was sich an den Bemühungen um eine katholische Religionseinheit unter habsburgische Leitung zeigte. Nach den politischen und religiösen Unruhen des Dreißigjährigen Krieges wurde das habsbursische Territorium zum Zentrum der Gegenreformation. Durch den Westfälischen Frieden von 1648 erhielt die habsburgische Dynastie die endgültige Souveränität uber Böhmen und Österreich.

Böhmen, das in Folge des Dreißigjährigen Krieges ökonomisch, gesellschaftlich und kulturell in Verfall geraten war, wurde als Randprovinz in den habsburgischen Staatenbund integriert. Durch den Krieg und die ökonomischen und kulturellen Einbußen wurden die vormals engen Beziehungen mit anderen europäischen Ländern unterbunden. Mit der Umsiedlung des kaiserlichen und damit auch böhmischen Hofes von Prag nach Wien im Jahre 1612 kam es zu einer dauerhaften Abwanderung von böhmischen Künstlern.

In Polen-Litauen konnte der Absolutismus nicht Fuß fassen, weil politisch organisierte Gruppen dem Königtum überlegen waren. Auch in Ungarn mußte die Krone einen Kompromiß mit den anderen Ständen akzeptieren. Sowohl in Polen-Litauen als auch in Ungarn hatte sich unter dem Druck der territorialen Aggression der Nachbarländer und durch die völlige Unterwerfung des Bauernstands ein mächtiger Adelsstand entwickelt, welcher dem König und zentralistischen Machttendenzen ein Gegengewicht bot.

Komponisten

Giovanni Battista Buonamente (Mantua, Ende 16.Jhd. - Assisi, 1642)
Buonamente war ein italienischer Komponist, Kantor, Violinist und Sänger. Er war Mitglied des Franziskanerordens und hat womöglich noch unter Monteverdi am Hof der Gonzagas in Mantua gearbeitet. Während seiner Anwesenheit in Mantua begleitete er wahrscheinlich Prinzessin Eleonora Gonzaga im Jahre 1622 nach Wien zu ihre Heirat mit Kaiser Ferdinand II. Von ca. 1626 bis 1631 war Buonamente als *musicista da camera* in Wien bei Kaiser Ferdinand II. angestellt. In diesem Amt war er 1627 in Prag bei der Krönug Ferdinand III, zum Böhmischen König anwesend. Nach einem kurzen Aufenthalt als *Contralto* und Violinist an der Sancta Maria Maggiore in Bergamo bekam Buonamente 1632 eine Stelle als Violinist in der parmesischen Kirche Madonna della Steccata. Ein Jahr später begab er sich nach Assisi, wo er im Jahre 1642 als *maestro di cappella* der Basilika von Sancto Francesco verstarb.

Heute kennt man Buonamente besonders als Komponist von Violinmusik. Welche Rolle er bei der Entwicklung des Violinstils und der *Sonata* spielte, ist schwer nachzuvollziehen, da von sieben Ausgaben seiner Instrumentalmusik nur die letzten vier erhalten geblieben sind. In seinen *Sonate* und *Canzoni* erkennt man den Einfluß von Salomone Rossi, Biagio Marini und Francesco Turini im Gebrauch von ostinaten Baßmustern wie Romanesca und Ruggiero und in der Verwendung von Volksmelodien.

Marcin Mielczewski (ca.1600 - Warschau, 1651)
Marcin Mielczewski war einer der talentvollsten polnischen Komponisten des Frühbarocks. Im Jahre 1638 wurde seine Name zum ersten Mal in den Archiven der Warschauer Hofkapelle erwähnt. Um 1645 ließ der Komponist sich in der Stadt Plock am Hof des Bischofs Karol Ferdynand nieder. Diesem Bruder des Königs widmete Mielczewski die für die bischöfliche Kapelle geschriebenen Stücke.

Mielczewski's Musik, schon zu Lebzeiten sehr geschätzt, ist vielfältig und komplex. Er verwendet sowohl den *stile antico* - in Messen, die auf den polyphonen Stil der späten Renaissance gegründet sind - als auch den *stile moderno* - in etlichen großartigen vokalen und instrumentalen Kompositionen. Bei letzteren schöpft Mielczewski die reichen virtuosen Möglichkeiten des frühbarocken Konzerts völlig aus. Die rein instrumentalen Kompositionen lassen den Einfluß von Jarzębski's *Canzona*-stil erkennen. Mielczewski verwendet in seinen canzones kontrastierende Tempi, Texturen, Figurationen und Rhythmen. Die instrumentale Kompositionsweise ist sehr ausgereift und gründet sich zum Teil auf den in Italien entwickelten virtuosen Stil. Daneben verwendete Mielczewski häufig Motive und Rhythmen der polnischen Volksmusik.

Vincent Jelich (Rijeka, 1597 - Saverne, ca.1636)
Jelich begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe in der Kapelle des Grazer Erzherzogs Ferdinand. Nach einem Aufenthalt in Rijeka kehrte er nach Graz zurück, wo er ab 1615 als Musiker in der Hofkapelle spielte. Ab 1618 war Jelich als Instrumentalist in Saverne am Hof von Ferdinands Bruder Leopold angestellt. Gleichzeitig übte er das Priesteramt aus. Wahrscheinlich ist Jelich im Jahre 1636 in Saverne während einer Epidemie gestorben.

Die erste veröffentlichte Sammlung *Parnassia militia* von 1622 enthält 24 Kirchenkonzerte (Motetten) und vier instrumentale Ricercare. Sämtliche Stücke stammen aus seiner zweiten Periode in Graz. Durch die Anwesenheit mehrerer italienischer Komponisten am Grazer Hof lernte

Jelich den ausdrucksvollen norditalienischen Stil kennen. Daraufhin nahm Jelich die Ausdruckskraft des Textes als Ausgangspunkt und verwendete seine musikalischen Mittel zur Textausdeutung. Dabei wechselte er syllabische mit melismatischen Passagen ab. Bemerkenswert ist auch die Verwendung von Tempo- und Charakterandeutungen wie *tardi, tardissimo, allegro* und *allegrissimo.*

Andrzej Rohaczewski (Anfang 17.Jhd.)
Von Rohaczewski weiß man lediglich, daß er am Hofe des litauischen Großkanzlers Albrecht Stanisław Radziwill tätig war. Weitere Informationen über sein Leben sind nicht vorhanden.

Seine *Canzon à quattro* wurde im sechsten Band der Pepliner Tabulatur aufgenommen. Diese umfangreiche Sammlung befindet sich in der Bibliothek des Pepliner Seminars und enthält neben orginärer Orgelmusik auch Orgel-Transkriptionen von vokalen und instrumentalen Werken. Unter den 85 *Canzoni* dieses Manuskripts befinden sich auch Werke von Andrea und Paolo Cima, Andrea Gabrieli, Adam Jarzębski, Tarquinio Merula und Thomas Morley.

Der Stil von Rohaczewski's *Canzon* läßt vermuten, daß dieses Werk ursprünglich nicht für Orgel sondern für Streicher geschrieben war. Wie die *Canzoni* von Jarzębski hat auch Rohaczewski's *Canzon* eine Da-Capo-Form. Im Zwischenteil bewegen sich die Stimmen paarweise.

Adam Jarzębski (Warka, vor 1590 - Warschau, 1648/9)
Das früheste Zeugnis über Adam Jarzębski datiert aus dem Jahre 1612, als er in Berlin Violinist in der Kapelle von Jan Sigismund, Kurfürst von Brandenburg, wurde. Drei Jahre später reiste er nach Italien, um die neuen musikalischen Entwicklungen aus erster Hand zu erfahren. 1619 zog er nach Warschau, wo er zuerst am Hof von König Sigismund III. und später bei dessen Sohn Wladysław IV. diente. Dieser war ein großer Kunstliebhaber und Bewunderer von Jarzębski.

Adam Jarzębski war der erste polnische Komponist und einer der ersten in Zentraleuropa, der rein instrumentale Musik geschrieben hat. Von ihm ist nur eine einzige Sammlung von 27 *Canzoni und Concerti* aus dem Jahr 1627 überliefert. Der Druck enthält 27 Stücke für Instrumente und Basso Continuo: dreizehn zweistimmige, zehn dreistimmige und fünf vierstimmige Kompositionen. Sie tragen Titel wie *Concerto* oder *Canzon*, teilweise handelt es sich auch um Bearbeitungen von Motetten (z.B. *Diligam te Domine, Cantate Domino, In Deo speravi*). Viele Stücke tragen Namen von Städten, welche Jarzębski während seinen Reisen besucht hat (z.B. *Küstrinella, Berlinesa, Spandesa*; *Königsberga* und *Norimberga*). Die Kompositionen zeigen Ähnlichkeiten mit den frühbarocken italienischen Canzones von Giovanni Battista Fontana, Biagio Marini und Salomone Rossi. Die Satztechnik, die Figurationen, die Verzierungen, die freie Modulationsart und die fantasiereiche chromatische Behandlung erinnern an die italienischen Kompositionen dieser Zeit. Auch benutzt Jarzębski gerne Tanzformen wie die Galliarde und die Villanella und die typisch venetianische Cantilena. Ein wichtiges Element in seinen Kompositionen ist die Schaffung von Kontrasten. In seinen *Canzoni* und *Concerti* verwendet er viel Aufmerksamkeit auf den Dialog zwischen den verschiedenen Instrumenten. Seine Musik ist energisch und kraftvoll, mit einem lebhaften Rhythmus und schlichten, klar umrissenen und lebendigen Themen. In der *Sonata Chromatica* verwendet Jarzębski die im Barock weitverbreitete chromatisch absteigende Quarte.

Daniel Speer (Breslau, 1636 - Göppingen, 1707)
Nach seinem Schulabschluß erwarb Daniel Speer seine musikalischen Kenntnisse auf Wanderschaft im Balkan, wo er zwischen 1664 und 1666 als Stadt- und Kirchenmusiker arbeitete. Im Jahre 1667 wurde er in Göppingen zum Kirchenmusiker und Lehrer *zu Versehung und Lehrung der Musik* ernannt. Als Herzog Eberhard III.

ein Jahr später die Verlängerung seiner Ernennung zurückwies, zog Speer nach Groß-Bottwar, wo er 1669 heiratete. Nach einem Aufenthalt in Leonberg in der Nähe von Stuttgart, wo er seine erste theoretische Arbeit veröffentlichte, kehrte Speer im Jahre 1637 zurück nach Göppingen, um seine Lehrtätigkeit wieder anzutreten. In dieser Periode erschienen viele musikalische und literarische Werke von Speer. Aufgrund seiner politischen Ansichten gelangte er im Jahre 1689 in Gefangenschaft. Nach einigen Jahren in Waiblingen, wohin man ihn nach seiner Freilassung versetzt hatte, ließ Speer sich 1694 zum dritten Mal in Göppingen nieder, wo er schließlich zum Kantor der Lateinschule aufstieg.

Zu seinen wichtigsten Veröffentlichungen zählt sein Buch über praktische Musik: *Grund-richtiger, kurz-leicht und nötiger, jetzt wolvermehrter Unterricht der musikalischen Kunst* (1687). In diesem Buch sind neben theoretischen Aufsätzen über Musik auch etliche Kompositionen für Klavier, Bläser und Streicher als Übungen und Beispiele aufgenommen.

Stanisław Sylwester Szarzyński (zweite Hälfte 17.Jhd. - erste Hälfte 18.Jhd.)

Der Zisterziensermönch Stanisław Sylwester Szarzyński war um 1700 einer der größten polnischen Komponisten. Über sein Leben ist so gut wie nichts bekannt. Überlieferte Manuskripte seiner Werke tragen Jahreszahlen von 1692 bis 1713.

Szarzyński hat fast ausschließlich vokale geistliche Musik geschrieben; das einzig bekannte instrumentale Stück ist die *Sonata da* chiesa für zwei Violinen und Orgel. Dieses Werk zeichnet sich durch hohe spieltechnische Anforderungen und attraktive Melodieführung aus. Seine Kirchenkonzerte zeigen Elemente der italienischen Oper, wie der auf die Cantilene gegründete melodische Duktus und die Virtuosität.

Tarquinio Merula (Cremona, 1594/5 - Cremona, 1665).

Die ersten Angaben über Merulo stammen vom 22. Oktober 1616, als er einen dreijährigen Vertrag als Kirchenorganist in Lodi erhielt. Ende Januar 1621 verließ er diesen Posten und zog nach Warschau, wo er unter Sigismund III., König von Polen, die Stelle des *organista di chiesa e di camera* bekleidete. Im Jahre 1626 kehrte er als *maestro di cappella* in seinen Geburtsort Cremona zurück. Seine nächste Stelle führte ihn nach Bergamo, wo er 1631 in der Nachfolge von Alessandro Grandi *maestro di cappella* in der Sancta Maria Maggiore wurde. Nach seiner Entlassung wegen unsittlichen Verhaltens gegenüber einigen seiner Schüler, kehrte er kurzfristig nach Cremona zurück und ließ sich nach einem Aufenthalt in Bergamo im Jahre 1646 entgültig in seiner Geburtstadt nieder.

In dem vorliegenden *Capriccio* sind die imitatorischen Einsätze der einzelnen Stimmen deutlich erkennbar. Die drei kurzen Sätze, die in verschiedenen Taktarten komponiert sind, fangen jeweils mit neuen Motiven an. Der dritte Teil wird abgeschlossen mit Motivwiederholungen des ersten Teils.

Die musikalischen Formen

Die rasche Entwicklung der instrumentalen Musik am Ende des 16.Jhds. wurde begleitet von einer Vielzahl an Benennungen, die ungenau und oft zweideutig verwendet wurden. Im Laufe der Zeit wandelte sich die Bedeutung vieler Ausdrücke und auch geographisch wurden verschiedene Definitionen verwendet. Jeder Komponist hatte seine individuelle Ergänzung für die Namen, die für die sich entwickelnden instrumentalen und vokalen Formen benutzt wurden. Es war noch keine Rede von einer allgemein gebräuchlichen Terminologie. Auch die Gattungsbezeichnungen wie *Sonata* (CD Nr.7 - 10,13,17,18), *Canzona* (CD Nr.1,2,4-6), *Concerto* (CD Nr.16), *Capriccio* (CD Nr.14) und Motette (CD Nr.3,11,12) waren im 17.Jhd. nicht immer eindeutig; häufig wurden verschiedene Ausdrücke für identische Formen verwendet. Überhaupt bekamen diese Musikformen erst am Ende des 17.Jhds. einen allgemein akzeptierten und musikalisch herauskristallisierten Charakter.

Das Wort *Sonata* (Suonata, Sonnada, Sonada, Sonado) wurde in Spanien schon in der ersten Hälfte des 16.Jhds. zur Benennung einer instrumentalen Komposition verwendet. Wahrscheinlich zur gleichen Zeit fand der Ausdruck sonare Eingang in Italien. Sonare bezeichnete eine instrumentale Aufführung im Gegensatz zu cantare, was eine vokale Interpretation bedeutete. So hat Ottaviano dei Petrucci schon im Jahre 1509 die Bezeichnung *per cantar e sonar* verwendet, um klar zu machen, daß seine Lautentabulatur sowohl vokale als auch instrumentale Kompositionen enthielt.

Der Ausdruck *Canzona* hatte seinen Ursprung im französischen Chanson, einer vokalen Kompositionsform vom Anfang des 16.Jhds. Durch die weitverbreitete Praxis, Lieder für Laute, Orgel oder Instrumental-Ensembles umzuschreiben, entwickelte sich dieses französische Chanson zur rein instrumentalen *Canzona*. Der in Italien viel gebrauchte Ausdruck *canzoni francese* bezieht sich deswegen entweder auf die orginal französischen Chansons oder auf deren instrumentale Bearbeitungen. Um trotzdem einen Unterschied zu machen, hat man am Ende des 16.Jhds. die instrumentalen Bearbeitungen auch *canzoni alla francese* oder *canzoni da sonar* genannt.

In der ersten Hälfte des 17.Jhds. überlagerten sich die Bedeutungen von *Sonata* und *Canzona* teilweise oder waren sogar austauschbar. Die Sammlung von Tarquinio Merulo aus dem Jahre 1637 hieß zum Beispiel *Canzoni overo Sonate concertate.*

Ab 1600 haben Theoretiker wie Girolamo Diruta (*Il transilvano*, 1612) und Michael Praetorius (*Syntagma Musicum*, 1619) versucht, die Merkmale der *Sonata* und der *Canzona* genauer zu umreißen. Praetorius trifft seine Unterschiedung nach Stil und Funktion: "Sonata à sonando wird also genennet, daß es nicht mit Menschen Stimmen, sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonen, musicirt wird; Derer Art gar schöne in Joh. Gabrielis und andern Autoren Canzonibus und Symphoniis zu finden seyn. Es ist aber meines erachtens dieses der unterscheyd; Daß die Sonaten gar gravitetisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd; Die Canzonen aber mit vielen schwartzen Notten frisch, frölich unnd geschwinde hindurch passiren."..."Ebenermassen dass man nach ein Concert oder sonsten einer prechtigen Mutet, bald ein lustig Canzon, Gaillard, Courant oder dergleichen mit...Instrumenten hervur bringe".(*Syntagma musicum*, Vol.III, S.24). Für Praetorius waren *Sonate* und *Canzoni*

offensichtlich instrumentale Stücke, wobei die *Sonata* feierlicher, die *Canzona* dagegen leichter und geschwinder war und deswegen gerne zum Abschluß eines Konzerts oder nach einer Motette gespielt wurde.

Die *Sonata* entwickelte sich im Laufe des 17.Jhds. von einer kurzen, meist einsätzigen Kompositionsform zu einem mehrsätzigen Werk mit größerem Umfang. Besteht die frühe *Sonata* aus mehreren, noch mit einander verbundenen Sätzen, so treten Variationen von geraden und ungeraden Takten und Wechsel von polyphonen und homophonen Teilen auf. Eine melodische Phrase findet ihren Weg durch die verschiedenen Stimmen der Komposition. Die frühe Schreibweise wird weiter gekennzeichnet durch die Verwendung von Wiederholungen und Sequenzen. Am Ende des 17.Jhds. dagegen hat die *Sonata* mehrere selbständige Sätze, die voneinander getrennt sind und auf Grund ihrer tonalen Verhältnisse in einem Zyklus funktionieren.

In der frühen *Canzona* wechseln sich kleingliedrige, in kleineren Notenwerten komponierte Imitationsteile mit homophonen Passagen ab. Häufig wird der Beginn der Komposition im Schlußteil wiederholt. Die *Canzoni* wurden meistens in der (transponierten) dorischen Tonart notiert. Manche Stücke beginnen mit dem rhythmischen Motiv: ♩ ♩ ♩ .Im Laufe des 17.Jhds. nimmt die Bedeutung des Imitationsgedankens ab. Das thematische Anfangsmaterial dehnt sich zu einer vollständigen Phrase aus, die abwechselnd von den verschiedenen Stimmen vorgetragen wird. Am Ende des 17.Jhds. wird der Ausdruck *Canzona* nur noch für einen einzelnen Satz einer *Sonata* verwendet.

Das Wort *Concerto* wurde soweit bekannt zum ersten Mal im Jahre 1519 in Italien verwendet und bedeutete hier "Übereinstimmung" oder "Zusammenarbeit" eines Vokal- oder Instrumental-Ensembles. Weil das zugleich die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Sinfonia ist, wurden im 17.Jhd. die Ausdrücke Sinfonia und *Concerto* oft verwechselt. Daneben entstand am Ende des 16.Jhds. das Bedürfnis, den neuen solistischen Stil genauer zu beschreiben. Dazu wurde auch das Wort *Concerto* benützt, jedoch in der lateinischen Bedeutung von "miteinander wetteifern". Auch Praetorius meinte, daß *Concerto* hergeleitet war vom lateinischen concertare und deswegen definiert werden sollte als "mit einander scharmützeln" (*Syntagma musicum*, Vol.III, S.5). Daß die Bedeutung im 17.Jhd. nicht eindeutig war, zeigt sich auch aus Praetorius' Erklärung, daß "jetziger zeit in Italia fast alle...Componisten gar wenig von Madrigalien, meistenstheils aber uff diese und dergleichen Art gerichtete sehr herrliche Sachen, welche sie mit einer eintzigen, zwo, dreyen, und vier Stimmen cum Basso generali pro Organo...in druck herfür kommen lassen, Concertos, Concentus ac Motettas indifferenter nennen und inscribirn" (*Syntagma musicum*, Vol.III, S.4-5).

Wie auch an diesem Text erkennbar, haben die zwei verschiedenen Bedeutungen von *Concerto* (zusammenarbeiten und wetteifern) seit dem Ende des 16.Jhds. bis zum Mitte des 18.Jhds. nebeneinander existiert. Daher konnten zwei im Charakter völlig unterschiedliche Stücke korrekt mit *Concerto* betitelt werden. Nach 1750 wurde *Concerto* hauptsächlich für Stücke mit starkem Kontrast zwischen Tutti- und Solopassagen benutzt.

Der Ausdruck *Capriccio* verwies nicht auf eine bestimmte Gattung, vielmehr wurde er in der Bedeutung von "besonderer Einfall" oder "Gedanke" für sehr verschiedene Kompositionen gebraucht. Regelmäßig sieht man *Capriccio* im Sinne von *Canzona*, *Fantasia* oder *Concerto* angewendet. So nannte Ottavio Bariola 1594 seine Sammlung *Capriccio overo canzoni*, gab Praetorius mit *Capriccio seu* (oder) *Phantasia* eine Erklärung für beide Begriffe (*Syntagma musicum*, Vol.III, S.21), und nahm

Giovanni Paolo Cima in seine *Concerti ecclesiastici* aus dem Jahre 1610 ein *Capriccio* à 2 auf. Besonders in der Musik für Tasteninstrumente war *Capriccio* im 17.Jhd. ein üblicher Ausdruck für *Canzona*-artige Stücke oder im gefälligeren Stil komponierte Ricercare.

Anders als die vorher beschriebenen Ausdrücke hatte die Motette schon eine lange Geschichte hinter sich, die bis ins 12.Jhd. reicht. Selbstverständlich hat sich die Bedeutung im Laufe der Zeit mehrmals gewandelt. Im 16.Jhd. bekam die Motette im Rahmen der franko-flämischen Schule von Josquin und seinen Nachfolgern ihre klassische Bedeutung als geistliche polyphone Komposition mit lateinischem Text, die vokal, instrumental oder in gemischter Besetzung aufgeführt wurde. Mit der Eingliederung von Elementen der *seconda prattica* (*stile moderno*) verlor die Motette etliche ihren klassischen Merkmalen, wurde aber zugleich Ausgangspunkt einer Reihe neuer geistlicher Kompositionsformen wie z.B. der Kantate. Das Aufkommen verschiedener musikalischer Formen am Beginn des 17.Jhds. beinhaltete, daß die Motette nicht länger die zentrale musikalische Gattung war, und führte auch für die Motette zu terminologischer Unklarheit. So konnte, abgesehen von Oratorium und Messe, jede geistliche oder weltlich-lateinische Vokalkomposition im 17. und 18.Jhd. mit Motette bezeichnet werden. Neben den traditionellen ein- oder mehrchörigen Motetten wurden auch die Monodie, das *Concerto* und die Kantate als Motette benannt. Für Praetorius waren die Ausdrücke *Concerto* und Motette austauschbar (Syntagma Musicum, III, 6). Die Texte hatten meistens biblischen Ursprung (Psalmen, Lesungen, Antiphone, Hohelied usw.) oder kamen von liturgischen *de-tempore*-Quellen. Im Gegensatz zu den evangelischen Motetten, die im Zuge der Reformation hauptsächlich in der Landessprache komponiert wurden, hatten die katholischen Motetten immer einen lateinischen Text. Neben der rein vokalen Aufführung war es auch möglich, die vokalen Stimmen mit Instrumenten zu verdoppeln und eine basso-continuo Begleitung hinzuzufügen. Daneben fanden auch rein instrumentale Aufführungen statt. Das Concerto Palatino in Bologna war zum Beispiel schriftlich verpflichtet, regelmäßig Motetten instrumental zu Gehör zu bringen.

Die Duma ist eine vokale oder instrumentale Komposition, die von musikalischen Elementen der ukrainischen Dumka inspiriert wurde. In den meisten slawische Sprachen bedeutet Dumka so etwas wie Gedanke, Erwägung oder Rat. Die Duma war bei den Kosaken vom 15. bis zum 17.Jhd. eine durch Saiteninstrumente begleitete erzählende Gesangsform. Sie wurde von reisenden Musikern vorgetragen und berichtete von Heldentaten, Kämpfen und Siegen über die Tataren und Türken. Im 17.Jhd. richtete sich der Inhalt auch gegen die polnische Feudalherrschaft. Vom polnisch-ukrainische Grenzgebiet aus fand der Name Duma auch Eingang in die polnische Literatur.

Cas Gevers

Deutsche Übersetzung
Cas Gevers und Sigrid Hausen

Selected from the Cantus catalogue

C 9601
BESTIARIUM
Animals and nature in the music of the Middle Ages

La Reverdie

***Elisabetta de' Mircovich**, voice, rebec, santur*
***Ella de' Mircovich**, voice, harp, lyre*
***Livia Caffagni**, voice, recorders, fiddle*
***Claudia Caffagni**, voice, lute, percussions*

Diapason d'Or (Diapason, France)
***** ABC (ABC, Spain)
"R" Recomendado (CD Compact, Spain)
9 de Répertoire (Répertoire, France)
9 Luister (Luister, Holland)
Persuasive, impressive (Early Music Review, UK)
Passionant (Le Monde, France)
9 ClassicsToday.com

C 9602
WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sonate Palatine, K. 301-305

***Fabrizio Cipriani**, violin*
***Sergio Ciomei**, fortepiano*

***** (Ritmo, Spain)
"R" de Recomendado (CD Compact, Spain)
Best version yet! (Ontomo Mook, Japan)

C 9604
TOMÁS LUIS DE VICTORIA
Lamentations of Jeremiah
PEDRO RUIMONTE
De Profundis

***Musica Ficta/Raúl Mallavibarrena**, director*
***Yolanda Lázaro, Alexia Juncal**, cantus*
***Jordi Abelló, Alicia Ramonet**, altus*
***Lluís Vilamajó, Miguel Mediano**, tenor*
***Enric Martínez, Tomàs Maxé**, bassus*
***Ignasi Jordà**, chamber organ*

***** R Ritmo (Ritmo, Spain)
"R" Recomendado (CD Compact, Spain)
"R" de Recommandé (Répertoire, France)
No other disc of Victoria is finer than this (Billboard, USA)
High technical order (American Record Guide, USA)

C 9605
SCHIARAZULA MARAZULA
Works by Mainerio, Farina, Munich Ms.

Musica Antiqua/Christian Mendoze

Fernand Charpentier, Marguerite Humber, Jean-Charles Lorgoulloux*, Dominique Gauthier* *recorders, crum-horns, *percussion, ** traverso*
***György Farkas**, dulzian*
***Donella Terenzio, Massimo Vivaldi, Raffaele Tiseo**, Renaissance violins*
***Bruno Re**, viol*
***Jean-Michel Robert**, lute & vihuela*
***Valérie Capeille**, luth & guitar*
***Marinella di Fazio**, archlute*
***Camille Mugot-Drillien**, harpsichord*

***Christian Mendoze**, recorders, director*

"5" Recommandé de Classica (Classica, France)
Record of the Month (Record Forum, South Korea)
Un événement exceptionnel (Télérama, France)
This is the finest single recorded program of dance music from the Renaissance (American Record Guide, USA)

C 9607
VOUS OU LA MORT
Flemish courtly love songs of the 15th century

Guillemette Laurens, Katelijne van Laethem, *cantus*
Jan Caals, *altus*
Jan van Elsacker, Erik van Nevel, *tenor*
Job Boswinkel, *bassus*

Currende Consort - Capella Sancti Michaelis
Concerto Palatino

Erik van Nevel, director

Choc du Mois (Le Monde de la Musique, France)
***** R de Ritmo (Ritmo, Spain)
Impecable (HI-FI, Spain)

C 9608/9 (2 CDs x 1)
ANTONIO VIVALDI
12 sonate per violino, op. II

Fabrizio Cipriani, *violin*
Antonio Fantinuoli, *violoncello*
Ugo Nastrucci, *theorbo*
Antonio Frige, *harpsichord*

5 Classica (France)
***** (Diapason, France)
9 (Luister, Holland)
Un disco indispensable (CD Compact, Spain)
"An extraordinary rendering" (Early Music Review, U.K.)

C 9610
MICHELE MASCITTI
6 sonate per violino op. II

Fabrizio Cipriani, *violin &* ***Antonio Fantinuoli,*** *violoncello*

9 Luister (Luister, Holland)
Marvelous violin player (Early Music Review, U.K.)
Heartfully recommended (The Segye Times, Korea)
Cipriani is a master among masters (CD Guide, Korea)

C 9611
MUSICA POLONICA
Eastern European music during the 17th century

In Stil Moderno

Mimi Mitchell, Heidi Erbrich, *violins*
Timothy Dowling, Cas Gevers, Vincent Rombouts,
17th c. trombones
Stephen Taylor, *chamber organ*

5 Goldberg (Goldberg, Spain/France/USA)
10 Luister (Luister, Holland)
5 ***** (Le Monde de la Musique, France)

C 9612
BARBARA STROZZI
Primo Libro de' Madrigali (1644)

La Venexiana

Rossana Bertini, Francesca Russo, Anna Simboli, *sopranos*
Claudio Cavina, *countertenor & director*
Sandro Naglia, Giuseppe Maletto, *tenors*
Sergio Foresti, *bass*
Paul Beier, Franco Pavan, *theorbos*
Fabio Bonizzoni, *harpsichord*

5 Goldberg (Goldberg, Spain/France/USA)
***** Diapason (Diapason, France)
9 de Répertoire (Répertoire, France)
**** (Le Monde de la Musique, France)

C 9614
MUSICKE FROM THE AYRE (AND BACK TO THE GROUND)
Works by Purcell, Jenkins, Locke

Tripla Concordia

Lorenzo Cavasanti, *recorders*
Giulio Capocaccia, *recorders*
Caroline Boersma, *violoncello*
Sergio Ciomei, *harpsichord and chamber organ*

"R" Recomendado del Mes (CD Compact, Spain)

C 9615
A MODO ITALIANO
17th century Italian harpsichord music

Javier Núñez, *harpsichord,*

with guests

Fahmi Alqhai, *colascione*
Pedro Estevan, *percussion*
Sara Agueda, *harp*

5 ***** We must remark Javier Núñez's performance (who plays a copy of a Giusti dated 1681), and who is able to restore the true soul of these compositions, which come from the purest contemplation of the affects, to the most seducing and trascendental dimension. CD CLASSICO (Italy, February 2015)

One of the best recordings ever produced of this repertoire, if not actually the best". SCHERZO MAGAZINE (Spain, April 2015)

One cannot but marvel at the technique and easinness with which this Sevillian harpsichord player negotiates the variety of styles and genres of this impressively virtuoso repertoire. A real gem that restores the spirit of the age. SONOGRAMA.ORG (Spain, April 2015)

Impressive recording that will no doubt be among the most interesting instrumental CDs of the year and which introduces a performer that will have a name in the early keyboard field in Spain and Europe. The CD is crowned with the usual, spectacular Cantus lay-out. The label must be recognised for presenting the début of such an outstanding performer and for creating a first-rate artistic object. Add on top the wonderful sound of the beautiful instrument selected -built by Titus Crijnen in 2011 after a Giusti favoued by a chrystal-clear engineering. CODALARIO.COM (Spain, April 2015)

C 9616
LES ESCHOLIERS DE PARIS
Motets, chansons et estampies

Ensemble Gilles Binchois/Dominique Vellard

Anne-Marie Lablaude, *voice, percussions*
Brigitte Lesne, *voice, harp, percussions*
Susanne Norin, *voice*
Dominique Vellard, *voice, gittern*
Emmanuel Bonnardot, *voice, rebec, fiddle*
Willem de Waal, *voice, recorder*
Pierre Hamon, *recorders, flute, bagpipe, percussions*
Randall Cook, *fiddle, shawm, recorder*

Choc du Mois (Le Monde de la Musique, France)
10 de Répertoire (Répertoire, France)
"R" Recommandé par Classica (Classica, France)
5 ***** (Diapason, France)
5 (CD Review, South Korea)
A wonderful release (Auditorium, South Korea)

C 9617
CANTO GREGORIANO
Gregorian chant; The 8 modes

Ensemble Gilles Binchois/Dominique Vellard

Choc du Mois (Le Monde de la Musique, France)
10 de Répertoire (Répertoire, France)
"R" Recommandé par Classica (Classica, France)
5 ***** (Diapason, France)

C 9618
FERNANDO SOR
The fortepiano works

Josep Maria Roger, *fortepiano*

***** Plattentip (Gitarre & Laute, Germany)
**** Diapason (Diapason, France)
**** (Ritmo, Spain)
Fascinante belleza sonora (El País, Spain)

C 9619
FRANCISCO GUERRERO
Motecta

Musica Ficta/Raúl Mallavibarrena

Núria Rial, Yolanda Lázaro, *cantus*
Jordi Abelló, Alicia Ramonet, *altus*
Albert Folch, Lluís Vilamajó, *tenor*
Pau Bordas, Tomàs Maxé, *bassus*
Ignasi Jordà, *chamber organ*

10 de Répertoire (Répertoire, France)
5 Goldberg (Goldberg, Spain/USA/France)
***** R (Ritmo, Spain)
Intense, impressive (Early Music Review, U.K.)

Music Ficta are the Spanish equivalent to Concerto Italiano. An impressive recording (Early Music Review, UK)

Performances are beautifully shaped, at all times there is sensivity to the texts and the phrases are full of drama. Cantus is to be applauded for this release (Choir and Organ, UK)

C 9620
GEORGE FRIDERIC HANDEL
The 10 Italian duets for soprano & countertenor

La Venexiana

Rossana Bertini, *soprano*
Claudio Cavina, *countertenor & director*
Caroline Boersma, *violoncello*
Paul Beier, *theorbo*
Fabio Bonizzoni, *harpsichord*

*****R de Ritmo (Ritmo, España/Spain)
9 de Répertoire (Répertoire, France)
**** Diapason (Diapason, France)

C 9622
FELIPE RODRIGUEZ
Fortepiano Works

Josep Maria Roger, *fortepiano*

Recommended of the Month (Fanfare, USA)

Recomendado CD Compact (CD Compact, Spain)
A very fine performer that introduces us to the virtually unkown Rodríguez and his beautiful music. An important CD, wonderfully well presented and designed (La Vanguardia, Spain)

C 9623
LA GUITARRA DELS LLEONS
Spanish guitr music performed in 4 historical guitars restored for this project.

Xavier Díaz-Latorre, *historical guitars*
Pedro Estevan, *percussion*

5***** Given the easiness and naturality of these performances, it could be said that the four guitars employed in the present CD turn into magical instruments in the hands of Xavier Díaz-Latorre. (Diario Público, Portugal)

C 9624
GUILLAUME DE MACHAUT
Messe de Nostre Dame

Ensemble Gilles Binchois/Dominique Vellard

Andreas Scholl, *countertenor*
Gerd Türk, Dominique Vellard, Hervé Lamy, *tenor*
Emmanuel Bonnardot, Philippe Balloy, Willem de Waal, *baryton*
Jacques Bona, *bass*

Choc du Mois (Le Monde de la Musique, France)
10 de Répertoire (Répertoire, France)
Diapason d'Or (Diapason, France)
***** Ritmo (Ritmo, Spain)
10 ClassicsToday.com

C 9625
GUILLAUME DE MACHAUT
Le Vray Remède d'Amour
Motets, Virelais, Ballades et Textes Dits

Ensemble Gilles Binchois/Dominique Vellard

Anne-Marie Lablaude, *voice*
Brigitte Lesne, *voice, harp, percussions*
Dominique Vellard, *voice, gittern*
Emmanuel Bonnardot, *voice, fiddle*
Pierre Hamon, *flutes, bagpipes*
Randall Cook, *fiddle*
Jean-Paul Racodon, *reader*

Choc de l'anné (Le Monde de la Musique, France)
Réference de Compact (Compact, France)
Un événement exceptionnel (Télérama, France)
10 de Répertoire (Répertoire, France)
Diapason d'Or (Diapason, France)

C 9626
GUILLAUME DE MACHAUT
Le Jugement du Roi de Navarre (1349)
Motets, Virelais, Ballades et Textes Dits

Ensemble Gilles Binchois/Dominique Vellard

Anne-Marie Lablaude, *voice*
Brigitte Lesne, *voice, harp, percussions*
Akira Tachikawa, *voice*
Dominique Vellard, *voice, gittern*
Emmanuel Bonnardot, *voice, fiddle, rebec*
Pierre Hamon, *flutes, bagpipes*
Randall Cook, *fiddle, recorder*
Jean-Paul Racodon, *reader*

10 de Répertoire (Répertoire, France)
Choc du Mois (Le Monde de la Musique, France)
Un événement exceptionnel (Télérama, France)
Recommandé de Classica (Classica, France)
Excepcional de Scherzo (Scherzo, Spain)
*****R de Ritmo (Ritmo, Spain)
5 Diapason (Diapason, France)

The best medieval record of the Year
(www.medieval.org, Estados Unidos/USA)

C 9627
CRISTÓBAL DE MORALES
Requiem. Motecta

Musica Ficta/Raúl Mallavibarrena
Núrial Rial, *cantus*
Jordi Abelló, Alicia Ramonet, *altus*
Albert Folch, *tenor*
Tomàs Maxé, *bassus*
Ignasi Jordà, positive organ

Unmatched by any other group or choir in its restraint, intense emotion and sheer beauty, Musica Ficta has the intimate immediacy of the best strings quartets and quintets. The tempi are well judged and the phrasing is immaculate. The solo voices' timbres are exquisite and in the sound they produce we have both delicacy and strong drama (Bruno Turner, May 1999, Goldberg, Spain/USA/France)

Recommandé de Répertoire (Répertoire, Francia/France)

C 9630
GASPAR SANZ
Sones de palacio y danças de rasgueado

Laberintos ingeniosos
Xavier Díaz-Latorre, *historical guitars*
Pedro Estevan, *percussion*

Choc de Classica (Classica-Le Monde de la Musique, March 2014, France)
10/10 (MUSICA PERFECTA, 2014, Spain)
"To be treasured" (Expansión, April 2015, Spain)
"Indispensable" (Sonograma.org, March 2014, Spain)
"The present performance is the paradigm of this kind of music" (Scherzo Magazine, September 2014, Spain)

C 9631
TAÑER DE GALA
Music for vihuela
Works by de Milán, da Milano, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador, Páez and anonymous.

Juan Carlos Rivera, *vihuela*

5 (CD Review, Korea)
Wonderful playing (Auditorium, Korea)
Un disco maravilloso (Notes de classica, Spain)
A most sensitive player (Gramophone, Korea)

C 9632
TABULATURES DE GUITERNE
Works by Morlaye, Le Roy and Brayssing.

Michael Craddock, *Renaissance guitar*

Michael Craddock is particularly impressive in his execution of the diminutions and the dance movements, creating moments of unique magic and mistery (The Lute Society Journal, UK)

Performances are absolutely clean technically speaking. Besides, Cabello's liner notes are exemplarly informative and instructive. (Scherzo, Spain)

The present recording will soon receive a good number of awards. A wonderful CD, enjoyable in all senses
("R" de Recomendado, CD Compact, Spain)

C 9636
PASSO DI PENA IN PENA
Italian cantatas. Works by Domenico Scarlatti, Bononcini,

Locatelli, Porpora and Vivaldi

***Flavio Ferri-Benedetti**, countertenor*
Ensemble Il Profondo

"10/10" In short, it is a debut that will be remembered forever, because this album is one of those that receives the adjective of "essential". MUSICA PERFECTA Magazine (Spain, January-June 2013)

Here we have a countertenor with a clean singing, flexible and who knows how to pay attention to the smallest details of the poetic text 5***** DIAPASON (April 2014, France)

Ferri-Benedetti has a beautiful, aerial, clean, brilliant voice, very agile in the high register and with enough consistency in the low register — all in order to make the most out of the best feature of his singing, in my opinion: the perfect diction, the impeccable articulation of each phrase and its expressive implication. Each word is splendidly nuanced in itself and also perfectly merged into the ensemble. DIARIO DE SEVILLA (Spain, January 2013)

His voice is full of refinement, exquisiteness and sensuality through a very pleasant timbre, secure dynamics and a perfect fiato. The efficient and inspired accompaniment is performed by Ensemble Il Profondo, composed by eight ex students of the Schola Cantorum Basiliensis, specialized in baroque music. SINFONIAVIRTUAL.COM (Spain, January 2013)

... Surely among the best albums of baroque vocal music of 2012 . A star is born". His name is Flavio Ferri-Benedetti. SCHERZO (Spain, February 2013)

From whatever angle you look at it: this is an exceptionally fine disc by exceptional artists. We shall hear more from them in the years to come, that's for sure. MUSICA-DEI-DONUM.ORG (2013)

Especially thanks to his control of the fiato how the Holy Fathers of Belcanto prescribe, he is able to articulate the phrasing according to the meaning of the text.
"MUSICA" MAGAZINE, "5 STARS" (Italy, March 2013)

C 9637
DE PASSIONE
Flemish polyphny of the 15th century.
Works by Josquin Desprez, Loyset Compère, Jacob Obrecht, Gaspar Weerbecke

Odhecaton; dir.: Paolo Da Col
***Alessandro Carmignani, Gianluigi Ghiringhelli, Renzo Bez**, counter-tenors*
***Paolo Fanciullacci, Fabio Furnari, Mauro Collina, Vincenzo di Donato**, tenors*
***Marco Scavazza, Enrico Volontieri, baritones; Sergio Foresti, Antoni Abete**, basses*

With the participation of ***Clara Murtas** (track 23)*

Diapason d'Or (Diapason, France)
10/10 (MUSICA PERFECTA, Spain)
An extraordinary recording presented by Odhecaton and Paolo Da Col, with impressive sense of musical balance and a marvelous flow of the music's inner structure. (Sonograma.org, Spain, March 2013)

C 9642/43 (2 CDs x 1)
JOHANN SEBASTIAN BACH
The French Suites, BWV 812-817

***Ignacio Prego**, harpsichord*

"...with irrepressible vigor and elegance... Mr. Prego pro-

vides an exhibition of dizzying virtuosity allied with compelling emotional directness..." "...Young Spanish harpsichordist Ignacio Prego proves himself to be not only a gifted musician but also a galvanizingly prescient interpreter of the music of Bach. Ignacio Prego reminds listeners —and, hopefully, fellow musicians, as well— that Bach's music does not require proselytizing. Excellent music excellently played needs no pedagogical justification". VOIX-DES-ARTS.COM (United States, February 2015)

I had never previously felt such a natural flow as in the hands of this your performer... The absolute reference for these works. "E DE EXCEPCIONAL" of MAGAZINE SCHERZO (Spain, March 2015).

The most exquisite Bach. MELOMANO DE ORO (Melomano Magazine, Spain, May 2015)

Ignacio Prego is gifted with a musical verbe of undisputable quality. His expressivity, as is widely apparent in this recording, is truly exquisite. SONOGRAMA.COM (Spain, February 2015)

Ignacio Prego performs this 2 CD set with great subtlety and refinement. It is an exquite production. DOCENOTAS.COM (Spain, February 2015)

C 9701/2 (2 CDs x 1)
G. PH. TELEMANN/J.S. BACH
Sonatas, triosonatas and suites

Tripla Concordia

***Lorenzo Cavasanti**, recorder and traverso*
***Sergio Ciomei**, harpsichord*
***Caroline Boersma**, violoncello*
***Mario Martinoli**, 2nd harpsichord*

***** (Diapason, France)
*5***** Goldberg (Spain/USA/France)
9 de Répertoire (Répertoire, France)

C 9703/4 (2 CDs x 1)
LE CHANT DES CATHÉDRALES
(The Mirror Collection: 2 CDs for 1)
Notre Dame School, 12th-14th century

Ensemble Gilles Binchois/Dominique Vellard
Anne-Marie Lablaude, Brigitte Lesne
Susanne Norin (CD 2)
Catherine Schroeder (CD 1)
Gerd Turk, Dominique Vellard
Hervé Lamy (CD 2),
Emmanuel Bonnardot
Philippe Balloy (CD 1),
Willem de Waal

5 Goldberg (Goldberg, Spain/USA/France)
Diapason d'Or (Diapason, France)
Choc du Mois (Le Monde de la Musique, France)
Un événement exceptionnel (Télérama, France)
10 de Répertoire (Répertoire, France)

C 9705/6 (2 CDs x 1)
DICTIONARY OF MEDIEVAL & RENAISSANCE INSTRUMENTS
An illustrated guide to the most important early instruments, including 2 CDs and a booklet of 100 pages

Various Cantus artists

*5***** Goldberg (Spain/USA/France)
Choc de le Monde de la Musique (France)
Diapason d'Or (France)
Indipensable release. All libraries and schools should have it (El País, Spain)

Some of our coming releases for 2015

C 9603
FRANCESCO MARIA VERACINI
4 sonate per violino

***Fabrizio Cipriani**, baroque violin;*
***Antonio Fantinuoli**, cello;*
***Sirio Restani**, harpsichord*

C 9606
FRIEDRICH AUGUST KUMMER
Duets for 2 violoncellos

***Maurizio Naddeo**, violoncello*
***Antonio Fantinuoli**, violoncello*

C 9621
J'AY GRANT DOLOUR
Works by Guillaume Dufay and Gilles Binchois

Ensemble Gilles Binchois; dir: Dominique Vellard

C 9628
KRONE UND SCHLEIER
Music from medieval German women's monasteries

Sequentia; dir.: Benjamin Bagby

C 9634
THE NOCTURNE IN FRANCE
"The Art of the Nocturne in the 19th century", vol. I
Works by Delafosse, Egghard, Boëllmann, Fauré, Debussy, Gounod, Ravina, Lefébury-Wély, d'Indy, Godard, Bizet.

***Bart van Oort**, fortepiano Erard 1849*

C 9635
FRYDERYK CHOPIN
24 Études opp. 10 & 25

***Gianmaria Bonino**, piano Pleyel 1839*

C 9638
LOYSET COMPÈRE
Missa Galeazescha

***Odhecaton**,* with
La Reverdie/Ensemble Pian & Forte/La Pifarescha
***Liuwe Tamminga**, organ.*
*Director: **Paolo Da Col***

C 9639
HEINRICH SCHÜTZ
Psalmen Davids

Ensemble Orlando de Fribourg & Les Cornets Noirs, Bâle
*Director: **Laurent Gendre***

C 9641
ROBERT DE VISÉE
Pièces pour luth et guitare baroque

***Xavier Díaz-Latorre**, baroque lute and baroque guitar*

C 9644/45 (2 CDs x 1)
JOHANN SEBASTIAN BACH
6 Sonate e Partite per violino solo

***Stefano Montanari**, baroque violin*

Por favor, visite nuestra web, donde podrá encontrar mucha información sobre nosotros,
nuestros artistas y cada uno de nuestros discos y proyectos,
con video clips, mp3 para escuchar, etc/
Please visit our web site, wher you will find a lot of information on us and our artists, our
releases and projects, with video clips and mp3 to listen

www.cantus-records.com

También en facebook/Also in facebook

In Stil Moderno

Mimi Mitchell, Heidi Erbrich, Timothy Dowling, Cas Gevers, Vincent Rombouts, Stephen Taylor, (organo/organ)